



Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ:
GETA BRĂTESCU



Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU,
ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU,
DAN HĂULICĂ REDACTOR ȘEF, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT,
GEORGETA HORODINĂ, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA,
ALEXANDRU BACIU, SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

6-7

1972

[137 — 138]

SUMAR

JAPONIA

CLIPA ȘI DURATA

KENNETH YASUDA: *Momentul estetic «Haiku»*, în românește de Rodica Tiniș ● 7

MASAOKA SHIKI: *Poeme Haiku*, în românește, cu o prezentare, de Dan Constantinescu ● 13

OCTAVIO PAZ: *Tradiția «Haiku»*, în românește de Andrei Ionescu ● 17

TANIKAWA SHUNTARO: *Mama; Prima silabă; A doua silabă; A treia silabă; A patra silabă; Când suflă vîntul tare*, poeme, în românește de Mircea Ivănescu, cu o prezentare de Andrei Brezianu ● 22

- NUBUO AYUKAWA: *Cîntecul unui soldat*, poem, în românește de D. Marian • 27
- HAJIME KIJIMA: *Punct rotitor*, poem, în românește de D. Marian • 28
- AUREL RĂU: *În lumea poetului Basho* • 29

IPOSTAZE ALE SPIRITULUI JAPONEZ

- DAIDOJI YUZAN: *Budo Shoshin Shu: Pietatea filială*, în românește, cu o notă de prezentare, de Al-George și N. Steinhardt • 36
- HOTTO YOSHIE: *Băltoace de umbră* — nuvelă, în românește de Lida Igiroșianu

TEATRU

- EZRA POUND: *Despre teatrul Nô*, în românește de Mircea Ivănescu • 57
- MOTOKIYO: *Nishikigi*, piesă în două acte, tălmăcită de Mircea Ivănescu după versiunea engleză a lui Ezra Pound și Ernest Fenollosa, • 62
- HAGOROMO — *Vestmîntul de pene* — dramă lirică Nô, în românește de I. Timuș • 70
- CIUSHINGURA — piesă, finalul ultimului act, în românește de I. Timuș / • 73
- OKAMURA SHIKO: *Migawari Zazen-Înlocuitorul*, o piesă Kabuki, în românește de Lidia Vianu • 76

JAPONIA ȘI CONȘTIINȚA MODERNĂ A SPECTACOLULUI

ESEURI • REPERE

- PAUL CLAUDEL: *Bunrakú*, în românește de I. Igiroșianu • 85
- SERGHEI EISENSTEIN: *Neprevăzutul*, în românește de George Banu • 93
- LEONARD PRONKO: *Kabuki și teatrul elizabetan*. • 99
- Revelația teatrului nipon: GORDON CRAIG, W. B. YEATS, GEORG FUCHS, JACQUES COPEAU, B. ATKINSON, CHARLES DULLIN, ANTONIN ARTAUD, VSEVOLOD MEYERHOLD, LUIS VALDEZ, EUGENIO BARBA, selecție și traducere de George Banu • 105
- GEORGE BANU: *Japonia și revoluțiile teatrului* • 114
- EDUARD CONSTANTINESCU: *Shakespeare și Kurosawa*. • 124

ARTĂ ȘI SEMN

- ROLAND BARTHES : *Împărăția semnelor*, în românește, cu o prezentare de Virgil Tănase ● 131
- ETIEMBLE : *Japanalia*, în românește de Tea Preda ● 146
- DONALD RICHIE și ATSUKO N. NII : *Forme japoneze în casă, în templu, în artă*, în românește de Ștefan Delureanu ● 151
- EDGAR PAPU : *Pe marginea unei estetici japoneze* ● 155
- JACQUES LASSAIGNE : *Omul-semn*, în românește de Alina Ledeanu ● 161
- NIKOLAI FEDORENKO : *Estetica ceramicii japoneze* ● 164
- DAN CONSTANTINESCU : *Piatră, nisip, sens* ● 169
- NAKAHARA YUSUKE : *Brâncuși, privire din Extremul Orient*, în românește de Andrei Brezianu ● 174

JAPONIA: IERI ȘI AZI

- N.D. FORTUNESCU : *Un călător român în Japonia anului 1918* ● 178
- RADU LUPAN : *Cărți poștale ilustrate din Tokio, 1971* ● 186
- TANIKO ASABUKI : *Viața cotidiană* ● 195
- KATO SHUICHI : *Probleme ale scriitorilor japonezi de azi*, în românește de Alexandru Baciuc ● 198
- I. MORRIS : *Yasunari Kawabata și tradiția japoneză*, în românește de Geta Ciocâltea ● 204
- MIHAI ISBĂȘESCU : *Erwin Wickert* ● 210
- ERWIN WICKERT : *Întrebarea tigrlui, povestire*, în românește de Mihai Isbășescu ● 213
- EDUARDAS MIEJELAITIS : *Ikebana, Uta, Masca lui Budha*, poeme, în românește de Madeleine Fortunescu ● 238
- MADELEINE FORTUNESCU : *De vorbă cu Eduardas Miejelaitis* ● 242

CRITICA MARXISTĂ AMERICANĂ

UN CAPITOL DE ISTORIE LITERARĂ

VIRGIL NEMOIANU: Tradiții marxiste în critica americană • 245

GRANVILLE HICKS: *Literatura și revoluția*

V. F. CALVERTON: *Abordarea radicală*.

WALLACE PHELPS și PHILIP RAHV: Constituirea unei literaturi revoluționare (selecție și traducere de Virgil Nemoianu)

ULTIMUL FAULKNER

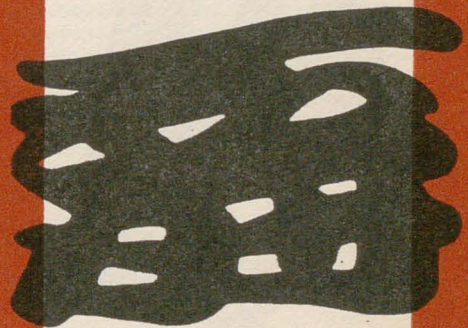
PORTRET AL ARTISTULUI LA BĂTRÎNEȚE

Roman, de WILLIAM FAULKNER: partea I, în românește, cu o prefață de Mircea Ivănescu • 269

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

C. C. GIURESCU despre istoria raporturilor româno-americane; *Anul Internațional al Cărții*: *Livres Roumains, Romanian Books*; O monografie românească despre Faulkner, semnalată în America; Din presa literară polonă — de Rodica Ciocan-Ivănescu, Alina Ledeanu, Horia-Florian Popescu.

JAPONIA
JAPONIA
JAPONIA
JAPONIA
JAPONIA
JAPONIA
JAPONIA
JAPONIA
JAPONIA
JAPONIA
JAPONIA



CLIPA ȘI DURATA



Momentul estetic « Haiku »

Contemplația estetică este contemplarea de către artist, în virtutea experienței sale acumulate, a unui obiect și a calității acestuia. Când actul contemplării estetice s-a încheiat, iar calitatea obiectului e pe deplin sesizată, percepția artistului constituindu-se ca o totalitate, avem de-a face cu un *moment estetic*. În acest moment, mai precis imediat înaintea lui, atunci când artistul îi simte iminența, « spiritul cunoaște o stare de armonie iluminată, nirvanică »¹, atemporală, deoarece, după cum spune Otsuji, « natura artistului și mediul înconjurător se contopesc »². Acest moment se întâlnește în toate artele. Ceea ce-l caracterizează este faptul că efectele lui nu încetează o dată cu terminarea, să zicem, a lecturii unui roman masiv sau a ascultării unei lungi simfonii. Ele persistă, lucru confirmat, printre mulți alții, și de Gustave Flaubert, care spunea că operele lui preferate sînt cele ce-l fac « să viseze toată ziua »³; sau de John Gould Fletcher (« unele poeme au puterea extraordinară de a stîrni ecouri în mintea cititorului »⁴), sau de Bashô, care a afirmat că orice trăire e o « reîntoarcere »⁵.

Aceste observații par să se refere la ceea ce am putea numi forța de « rezonanță » a momentului estetic, forță pe care, în literatură, o generează, firește, cuvintele. În privința relației dintre cuvinte și rezonanță trebuie însă menționat că în timp ce citirea cuvintelor implică un element temporal, sesizarea a ceea ce se exprimă prin ele — care are loc atunci când cuvintele își capătă, simultan, semnificația deplină — este instantanee. Această înțelegere instantanee, generată de cuvinte, nu are însă loc prin acțiunea directă a acestora. Acțiunea lor directă este fizic imposibilă când e vorba de aproximativ o sută de mii de cuvinte (ca în cazul unui roman). Ea e imposibilă chiar și în cazul unui sonet sau a unui catren. Totuși, există o formă literară în care cuvintele însele pot apărea, în totalitatea lor, ca un fenomen instan-

* Kenneth Yasuda: *The Japanese Haiku*, Charles E. Tuttle Company: Publishers, Rutland, Vermont, Tokyo, Japonia, 1963. American de origină japoneză, autorul este Doctor în literatura japoneză la Universitatea din Tokio.

¹ Otsuji (Seli Osuga), *Otsuji Hairon-shû* (Eseurile lui Otsuji privind teoria poeziei *haiku*), ediție îngrijită de Tōyō Yoshida, ediția a 5-a, Tokyo, Kaede Shobō, 1947, p. 18

² Ibid., p. 47

³ Gustave Flaubert, *La Correspondance de Flaubert*, Paris, Conrad, 1926-1933, II, p. 294

⁴ Fletcher, *Introducerea la « A Pepper Pod »*, p. VIII

⁵ Bashô, *Haikai Ronshû*, p. 95 (Kurozōshi)

taneu. Când se produce acest tip de moment estetic, spun că avem de-a face cu un *moment haiku*.

Momentul *haiku* este un moment estetic în care cuvintele ce au generat trăirea și trăirea însăși devin una.¹ Natura unui moment *haiku* este anti-temporală, iar calitatea lui e eternă, pentru că în această stare omul și mediul înconjurător formează un tot armonios, în care sentimentul timpului se mistuie. Implicarea totală a cuvintelor în realizarea trăirii creează acea senzație de instantaneitate pe care Ezra Pound o considera esențială în artă: « [Imaginea se poate defini prin aceea că] prezintă, într-o singură clipă, un complex intelectual și emoțional . . . Tocmai prezentarea instantanee a unui astfel de « complex » este cea care ne dă acel sentiment de neașteptată eliberare, acel sentiment de evadare din limitele temporale și spațiale, acel sentiment de creștere bruscă pe care îl încercăm în prezența celor mai mari opere de artă. »²

Să surprindă fidel un moment *haiku* — iată țelul spre care năzuiește orice poet *haiku*. A crea un poem *haiku* izbutit este la fel de greu ca și a crea un *tanka* sau un sonet. Dar dacă poetul învinge dificultățile, poemul e de o perfecțiune care ne vrăjește. Sintem într-adevăr în prezența a ceva ce « mișcă cerul și pământul, îi face pe demoni și pe zei să se înduioșeze, umple de căldură sufletul bărbatului și femeii. »³ *Haiku*-ul cheamă la întrecere pe marii poeți, punându-le forțele la încercare și revelând în mod pregnant individualitatea și temperamentul fiecăruia. Un *haiku* reușit este cu adevărat rar, lucru pe care Bashō n-a ostenit să-l repete discipolilor săi:

Cel care de-a lungul întregii sale vieți creează între trei și cinci poeme haiku este poet haiku. Cel care ajunge la zece e un maestru.

(Un discipol a întrebat:) « Un maestru greșește și el uneori ? »

(Răspunsul a fost:) « În fiecare poem. »⁴

Această mare exigență, aparent donquijotescă, o găsim și la Ezra Pound: « E mai bine să prezinți o singură Imagine într-o viață întreagă decît să produci o operă voluminoasă. »⁵ Momentul *haiku* duce la o nouă înțelegere, la o nouă viziune, pe care poetul *haiku* trebuie s-o redea ca pe un tot organic. Când se dedică acestui efort de redare, și numai lui, el exprimă adevărul estetic, adevăr impregnat de frumusețe și sinceritate. Este tot ce i se poate pretinde unui poet.

În poezia *haiku*, poetul încearcă de obicei să prezinte un obiect expresiv, în jurul și înăuntrul căruia a avut o trăire, o experiență; și aceasta, în spațiul unei clipe. Fiecare obiect are anumite atribute esențiale care ne ajută să-l identificăm și să-l localizăm în mijlocul constantului flux de impresii care ne asaltează conștiința. Cu alte cuvinte, obiectele sînt situate în timp și spațiu⁶. Să luăm o experiență concretă pe care a avut-o un poet. Să zicem că într-o seară de toamnă Bashō trecea printr-un cîmp și că atenția i-a fost atrasă de o cioară așezată pe o creangă. Fără

¹ Cf. pp. 23 urm.

² Ezra Pound, *A Few Don't's by an Imagist*, în *Poetry: A Magazine of Verse*, Vol. I (octombrie-martie, 1912-1913), p. 200. cf. Ezra Pound, *Retrospectivă*, în « Secolul 20 », nr. 5 (113) 1970, p. 9

³ *Kokinshū*, ediție îngrijită de Hachirō Onoe, ediția a 19-a, Tokyo, Iwanami, 1951, p. 11

⁴ Bashō, *Haikai Ronshū*, pp. 64, 84. (*Haikai Mondō Aone ga Mine.*)

⁵ Pound, *op. cit.*

⁶ Pentru a nu-i șoca pe puriști, mă grăbesc să adaug că sînt departe de a susține că acestea ar fi singurele atribute valabile în identificarea obiectelor sau în discutarea experienței.

îndoiială că scene similare au fost văzute de mulți oameni înaintea lui, dar el a făcut din această scenă un fapt memorabil, exprimînd experiența legată de ea în următorul *haiku*:

Pe ramul uscat
O cioară-i așezată;
Toamnă, pe-nserat.

Pentru el, o creangă, o cioară și seara sînt elemente esențiale, fără de care experiența estetică nu se poate constitui. Aceasta nu înseamnă că *haiku*-ul de mai sus poate fi descompus în trei părți dispartate, deoarece, așa cum ne avertizează Otsuji, « cei care, discutînd metoda de expresie, o analizează divizînd *haiku*-ul în mai multe părți, greșesc. »¹ Căci esențial pentru experiența *haiku* e raportul dintre aceste elemente, care la un loc formează experiența și care apar, cîte unul, în fiecare din cele trei versuri ale *haiku*-ului. Elementele sînt:

UNDE Pe ramul uscat
CE O cioară
CÎND Toamna pe-nserat.

Deci unde, ce și cînd sînt factorii care constituie această experiență, elementele necesare ca experiența să devină vie și plină de sens. Fără ele experiența nu poate fi realizată pe deplin și nu se poate crea un moment *haiku* complet.

Deși cele trei elemente — obiectul, timpul și locul — sînt necesare *haiku*-ului, ceea ce formează un poem *haiku* sînt raporturile stabilite între ele în cadrul unui întreg armonios. Poetul trebuie să sesizeze modul în care cele trei elemente există ca părți compoite ale unui întreg, altfel ele nu devin o experiență, rămîinînd doar în relație unele cu altele. În acest ultim caz, ele sînt pur și simplu puse alături sau « strînse la un loc ». După cum spune Basho: « Un *haiku* nu trebuie compus strîngînd laolaltă două sau trei lucruri. Dacă s-ar compune așa, am obține un *haiku* ca o foaie de aur ciocănit ! »² Dacă examinăm poeme *haiku* bine realizate, constatăm că cele trei elemente sînt atît de strîns unite încît nu pot fi mișcate de la locul lor, orice substituție fiind imposibilă. Așezarea lor ne pare inevitabilă, ea ne inspiră ceea ce Otsuji numește un « sentiment nirvanic », sentiment generat de legăturile care se creează în sînul lor: « Sentimentul nirvanic va fi exprimat prin organizarea și așezarea obiectelor potrivite în așa fel, încît ele să ne dea aceeași senzație de armonie ca și atunci cînd, dintr-o singură privire, le percepem intuitiv. »³

Poetul încearcă, așadar, să exprime relațiile care există într-adevăr între elemente, forța organică ce le ține la un loc, într-un tot armonios. Această forță organică, a cărei acțiune se exercită în sînul elementelor și între ele, determină ritmul și fluxul sentimentelor pe care poetul le trăiește în mod obiectiv și pe care încearcă să le redea prin ritmul și fluxul cuvintelor. Din acest efort se naște un vers în sensul inițial al termenului *versum*, acela de « întoarcere ». Căci poetul încearcă să creeze un moment *haiku* folosind cuvinte în ordine temporală. Aceste cuvinte se vor grupa în funcție de ritmul și de fluxul forței organice care unește cele trei

¹ Otsuji, op. cit. p. 6

² Basho, *Haikai Ronshū*, p. 96 (*Kyoraishō, Shūgyōkyō*)

³ Otsuji, op. cit. p. 84

elemente *haiku*. Așa cum muzica se țese din fraze muzicale, poemul *haiku* se țese din versuri, prin «întoarceri».

Construcția acestor versuri nu poate fi stabilită de poet în mod arbitrar; el nu poate hotărî unde va termina un vers pentru a trece la versul următor. Căci locul în care se trece la un alt vers este determinat de experiența estetică însăși, experiență care se constituie în grupuri de cuvinte, cunoaște pauze și apoi continuă, toate decurgând din însăși natura acestei trăiri, din necesitatea ei internă de a se exprima. Nu vreau să sugerez că experiența estetică ar fi un fel de forță regulatoare magică. Căci e limpede că dacă are viață, o are pentru că e trăită de poet. Modul în care poetul sesizează obiectul va dirija formarea versurilor și va determina punctele de terminare și de începere a acestora, deci fluxul lor. În *haiku*-ul lui Bashō, citat mai sus, trecerea la un alt vers are loc acolo unde se termină fluxul ritmic din cadrul fiecărui element; fiecare vers tratează complet un element. Acesta este poate cel mai simplu tip de «întoarcere» într-un *haiku*, tip care subliniază calmul desăvârșit al tonului. Că este imposibil să terminăm versurile în altă parte decât acolo unde o face Bashō, se poate dovedi încercând să întrerupem fluxul ritmului într-un alt loc. De exemplu:

*Pe ramul uscat o cioară
E așezată
Toamna, pe-nserat*

În această formă, versul al doilea are efectul de a sublinia ceea ce face pasărea. E clar însă că nu *activitatea* păsării, ci *nemișcarea* ei este în armonie cu atmosfera poemului.

Pentru a arăta că «întoarcerea» decurge dintr-o necesitate internă, să luăm acum un alt exemplu, un *haiku* conținând un material cu totul diferit de cel al *haiku*-ului lui Bashō:

*Ștergînd frunzele, a picat
Alba floare de camelia
În havuzu-ntunecat.*

Ne putem întreba de ce în acest *haiku* primul vers se termină cu cuvîntul «a picat» și nu cu cuvîntul «frunzele». Oare n-ar fi mai bine să fie scris așa:

*Ștergînd frunzele,
A picat alba floare de camelia
În havuzu-ntunecat?*

S-ar putea argumenta că poetul a preferat prima versiune pentru a obține tradiționalele cinci silabe pentru primul vers al *haiku*-ului¹ și ca să realizeze rima cu versul al treilea. Dar o analiză mai atentă ne va arăta că «întoarcerea» trebuie să aibă loc ca în prima versiune, nu din motivele mecanice sugerate mai sus, ci din motive decurgînd din însuși materialul poemului. Explicația o găsim în natura internă a fluxului ritmic ce se realizează în cadrul elementului *cînd*, element care constă din momentul exprimat prin «ștergînd» și «a picat». Elementul temporal este miezul acestei experiențe estetice. La prima lectură, ritmul versului pare abrupt și dur, pentru că «frunzele» și «a picat», cele două cuvinte accentuate, se află la sfîrșitul versului. Dar această aparentă disonanță redă perfect căderea atît de

¹ Tradiția poeziei *haiku* cere ca primul vers să aibă 5 silabe, al doilea 7, iar al treilea, care de obicei rimează cu primul, din nou 5. Traducerea nu a putut respecta schema 5-7-5 (n. tr.)

caracteristică a cameliei : bruscă și surprinzătoare. Dacă punem cuvîntul « a picat » la începutul versului al doilea, această acțiune caracteristică — miezul întregului *haiku* — nu mai poate fi redată complet, iar « întoarcerea », care este atît de vitală pentru poezie, își pierde semnificația.

Să încercăm și o altă versiune :

Ștergînd frunzele,
Alba floare de camelia a picat
În havuzu-ntunecat.

Această versiune, din care elementul de surpriză lipsește, îmi pare cît se poate de plată și de ștearsă. Cele două verbe care exprimă acțiunea și care se sprijină și se completează unul pe altul — « ștergînd » și « a picat » — ne apar aici slăbite prin separarea lor. Căci frunzele au fost șterse în timp ce floarea pica, acțiunile fiind simultane ; dar versiunea de mai sus nu sugerează acest lucru. Repet : momentul acțiunii simultane este miezul acestui *haiku*, în care camelia în căderea ei devine o floare unică.

Iată totuși o a patra posibilitate :

Ștergînd frunzele,
Alba floare de camelia
A picat în havuzu-ntunecat.

Aici, tonul din ultimul vers, cu rima lui ieftină care subliniază acțiunea căderii, separînd-o însă de complementul ce-i dă culoare, imprimă poemului un caracter prozaic. Nu există nimic care să distingă căderea acestei flori de căderea tuturor celorlalte camelii. Momentul semnificativ nu a fost surprins.

Versum-ul sau « întoarcerea », așa cum am încercat s-o definesc, se deosebește de o pauză în gîndire, deoarece este o pauză de sens, dictată de percepția estetică și de încercarea poetului de a-și exprima viziunea așa cum o simte el, ca o totalitate. Pauza în gîndire — în măsura în care poate fi identificată într-un poem — apare, așa cum spune Otsuji, din strădania poetului de a o concretiza estetic : « Deși gîndirea noastră există ca o unitate, dacă dezvoltăm diferitele idei care o compun, putem realiza concretizarea ei estetică, exact așa cum, la jocurile de artificii, o singură pocnitoare ce țîșnește spre înălțimi împrăstie în jurul ei nenumărate nestemate . . . Pauzele sînt folosite pentru a marca limpede deosebita ideii generale din întreaga alcătuire »¹. Desigur că *versum*-ul și pauza în gîndire pot să coincidă, fapt evident și în *haiku*-ul lui Bashō citat mai sus, unde, la sfîrșitul versului al doilea, apar, împreună, un *versum* și o pauză în gîndire. Otsuji observă că, într-un *haiku*, pauza în gîndire indică de cele mai multe ori prezența unei elipse ; despre locul acestei pauze, nu spune : « Din punctul de vedere al conținutului, într-un *haiku* există o singură pauză puternică, generată de o elipsă. Această pauză puternică, situată la sfîrșitul unui vers, face ca ritmul întregului să devină mai strîns. Modelul cel mai des întîlnit, care scoate în evidență cele două părți constitutive ale întregului, 5 — pauză — 7-5 ; 5-7 — pauză — 5. »²

În românește de RODICA TINIȘ

¹ Otsuji, *op. cit.* p. 6

² *Ibid.*, p. 79

HAIKU POEZIE ȘI ADEVĂR

«Fără realitate nu există haiku.» Aceste cuvinte aparțin unui discipol al lui Basho care a dăruit haiku-ului prestigiu și ținută perenă. Citindu-le, R. H. Blyth, — autorul unui studiu exhaustiv asupra originilor, profilului artistic, uman și filosofic al haiku-ului, prefăcând o antologie în 4 volume, publicată la Tokio, în limba engleză, între 1949 și 1952 și ajunsă în 1965 la a noua ediție, — explică «realitate» prin sinceritate, fidelitate față de natură, adevăr.

Condiția primordială a haijin-ului (creatorul de haiku-uri) este, așa cum se desprinde din aserțiunile comentatorilor de prim rang, în special japonezi (Miyamori, Yasuda), o oaze de comuniune totală la realitate însimțită ca o unitate fără hiat între un «văzut» nesfârșit variat, mirobolant și complex și un «nevăzut» însuflețitor, pe măsura lui anti-nomic-simplu, de nepătruns.

Cineva familiarizat cu filosofia orientală poate regăsi această atitudine existențială plenitudinală la budismul mahayanic, în concepția identității dintre samsara și nirvana și mai cu seamă în paradoxalele koanuri (un fel de parabole) zen, neîndoiios sorgintea filosofică de căpăți a haiku-ului.

În tot cazul, marii haijini, un Bashō, Issa, Buson, Shiki, ca să nu amintim decât de cei mai iluștri, au trăit ca și cum identitatea poezie-adevăr-existență ar fi pulsant în conștiința lor ca o bătaie firească de sînge proaspăt în artere, ca o respirație ozonată umplîndu-le neconținut plămînii și realizînd că arta lor trebuie să fie un saikeirei, «o închinare atît de adîncă și deplină încît dispare atît închinătorul cît și la ce el se închină» (R. H. Blyth, Haiku, vol. 1 pag. 313).

Din unghi occidental, se poate vorbi aici de o fenomenologie sui-generis care admite existența «lucrului în sine» dar nu izolat, desprins de «aparențe», ci alcătuit împreună cu ele un tot stră-viu, o unitate static-mobilă înfinit modulată, regenerîndu-se din ea însăși și regenerînd indefinit.

În haiku-ul, îndeobște cunoscut și controversat al lui Basho, cu broasca și lacul (prea sec sau prea colorat tradus, în general), această atitudine se exprimă destul de limpede pentru cine e în stare să audă subtonul profund și delicat totodată sunînd sub învelișul faptului divers și aparent banal, specific modalității genului. Mai explicit pare Rogetsu în: «Vîntul toamnei vîiește cu furie. / În naltul cerului / norii nu se urnesc.» De fapt, «cerul» lui Rogetsu nu este așezat undeva anume și nici vîntul toamnei nu vine din vreo direcție oarecare. Issa, acest Sfînt Francisc al Țării Crizantemelor, o spune, în felul său, răsplat: «Trag un pui de somn / și-n vremea asta, cu apa rîului de munte / macin orezul.»

Din atitudinea de integralitate sus-amintită care înlătură stavilele dintre om și lucruri statornicind o unitate multiplă unde partea se răsfrînge în tot și totul se oglindește creator și individualizat în parte, descind toate «virtuțile» haiku-ului: tăcerea inefabilă care-l scaldă, densitatea lui semnificativă, paradoxul rezonant, umanitatea esențială, cuprinderea în aria poeziei elevate a aspectelor jenante, dubioase, chiar repugnante ale vieții: țințarii păduchii, muștele, puricii . . . (să-i dăm cuvîntul din nou lui Issa: «Coliba nu mi-e încăpătoare / dar, puricilor, nu vă sfiți—săriți, săriți» / , extrema economie a mijloacelor, «subțirimea» observației, precizia fluidă, impersonalitatea înduioșătoare, discreția vibrantă, caracterul fulgurant, de țîșnire originară, simplitatea aceea «descumpănitoare», fără «cusătură», ce iscă nenumărate cercuri în apele sufletului și cade, aidoma cameliei lui Buson «în întunerecul unei bătrîne fîntîni», undeva spre străfundul lui făurind simțămîntul ciudat al unei austerități parfumate, a unei sărăcii

MASAOKA SHIKI

(1866 — 1902)

Marea poartă a templului.
De-a curmezișul cîmpului de orez
o procesiune de pini.
Au și ajuns !



Această zi,
cînd florile cireșului au nins,
s-a sfîrșit.

Cunoști grădina unde ele ning mereu ?



ce îmbogățește nemăsurat, a unei autenticități străine de orice fel de pathos, grandilocvență ori poză rafinată și care-i « Doar atît : / vii sîntem amîndoi / eu și macul. » Issa)

Dacă am îndrăznit să adaug în subsolul haiku-urilor traduse, cîte un cuvînt de al meu, am făcut-o perfect conștient că risc să trag, cum glăsuiește o zicală chinezească : « dungi pe o blană de tigru. » N-am aspirat la un comentariu, nici măcar la unul « poetic », mai lapidar decît terțina la care se referă, ci, cu toată modestia, am căutat să « răspund » adecvat la o solicitare de « șoc » subtil, să dezvălui o armonică la o notă fundamentală cu relief interior foarte profund și bogat, să ofer cititorului, întorcînd haiku-ul spre izvoarele lui istorice, prima verigă dintr-un poem în lanț, renga, solicitîndu-l să adauge și el o alta, la fel sau poate mai frumos-adevărată decît cea încheiată de mine.

Dacă, totuși, invitația ar părea hazardată și încărcată cu ingerința unui gust dubios, le sugerez să circumscrie contribuția mea în cadrul uzanțelor acceptate care permit comentatorilor și tălmăcitorilor să fixeze un titlu haiku-urilor deși acestea, în original, ca regulă generală, nu au, și să considere, cu oarecare îngăduință, lapidarul meu comentariu poetic drept un posttitlu.

DAN CONSTANTINESCU

Greierul îl vedem
cînd încetează să cînte
și zboară.

Tăcerea lui e priponită-n sus.



Înotînd încoace și-ncolo,
crabi mititei s-au înșiruit
pe o parîmă.
Pe scutul fiecăruia,
un bob de lună.



O volbură
de vînt:
flamura !
Flutură
flutură
flutură . . .

Tot mai departe — lampionul.
Tot mai aproape —
privighetoarea.
Și se-ntîlesc.



Pescărușul.
În apa limpede a lacului.
peștii s-au tras spre adînc.
Cerc fără margini.



Licuriciul.
Văpaia lui,
rece în palmă.
Arde pe fruntea Marelui Budha.

La poarta unei case părăsite
un greier țîrîie în lumina
soarelui pe ducă.
Ce bine că poarta nu-i nouă
și soarele nu-i mereu sus !

Cineva, în vara asta,
a devenit piele și os
scrind tankas și haiku-uri.
Dar a văzut prin ele.

Rugăciuni pentru ploaie:
răbufniți la cer
tobe bubuitoare !
Răpăie, răpăie !

După cel intrat în pădure, vara,
n-a rămas nici o umbră
de urmă.
Nebunii, totuși, o caută.

Nimeni acolo.
Un copil adormit.
sub musticar.
Limba clopotului oprită deodată.

Răsare luna.
Iarba: unduită de vînt.
Un hototogisu cîntă.
Pînă unde ?

Privind la Marele Budha
în licărirea lampionului.
Cîntecul unui hototogisu.
Un singur surîs.

O casă de tot singură;
luna asfințind peste
ierburi înalte.

Capăt de lume și început.

O clopotniță
fără clopot:
cîte frunze crude !
Dangățul nebătut !

În adierea serii
toți trandafirii albi
freamătă.

Grădina de taină.

Marea poartă a templului
se-nchide scîrțîind:
seară de toamnă.

Poarta ce nu se-nchide vreodată ?

Zi daurită de toamnă.
Un fum se înalță
spre cer.

Sunetul lui.

Rezemat de copac;
crengi și frunze rare:
potop de stele.
Inima inimii.

leșind pe marea poartă
a unui templu Zen:
noaptea cu stele.
Alta, aceeași.

Tradiția «Haiku»

În istoria pasiunilor Occidentului pentru alte civilizații există două momente de fascinație în fața Japoniei, dacă lăsăm de-o parte acel *engouement* al iezuiților din secolul al XVII-lea și apoi al filozofilor din secolul al XVIII-lea. Unul din aceste momente apare în Franța spre sfârșitul secolului trecut și, după ce frecventează creația citorva pictori extraordinari, culminează cu imagismul poezilor anglo-americani. Celălalt începe în Statele Unite, câțiva ani după cel de al doilea război mondial, și încă nu s-a încheiat nici în ziua de astăzi. Prima perioadă a fost, înainte de toate, estetică; întâlnirea sensibilității occidentale cu arta japoneză a produs câteva opere remarcabile, atât în domeniul picturii — cel mai bun exemplu este impresionismul — cât și în domeniul limbajului: Pound, Yeats, Claudel, Eluard. În cea de a doua perioadă, tonalitatea a fost mai puțin estetică și mai accentuat spirituală sau morală; vreau să spun că nu ne pasionează numai formele artistice japoneze, ci și curentele religioase, filozofice și intelectuale pe care le exprimă îndeosebi budismul. Estetica japoneză — mai bine zis, evantaiul de viziuni și de stiluri pe care ni-l oferă această tradiție artistică și poetică — nu a încetat să ne intrige și să ne seducă, dar perspectiva noastră este diferită de cea a generațiilor anterioare. Deși toate artele, de la poezie la muzică și de la pictură la arhitectură, au beneficiat de pe urma acestui nou mod de apropiere de cultura japoneză, cred că ceea ce căutăm cu toții în ea este un alt stil de viață, o altă viziune asupra lumii.

Diversitatea și chiar opoziția dintre punctul de vedere contemporan și cel al primului sfert de secol nu împiedică unirea printr-o punte a acestor două momente: nici înainte, și nici acum, Japonia nu a fost și nu este pentru noi o școală de doctrine sau de sisteme filozofice, ci mai curînd o sensibilitate. Contrar Indiei, nu ne-a învățat să gîndim, ci să simțim. Desigur, în acest caz nu trebuie să reducem cuvîntul *simțire* la sentiment sau la senzație, și nici sensul de înțelegere nu corespunde cu ceea ce vreau să spun. Este ceva care se află între gîndire și senzație, între sentiment și idee. Japonezii folosesc cuvîntul *kokoro*: inimă. Dar, așa cum atrăgea atenția încă din 1914 poetul mexican José Juan Tablada, traducerea este incompletă și înșelătoare:

kokoro este mai mult decît inimă, este inimă și minte, senzație și gîndire și viscere, ca și cum japonezii nu s-ar mulțumi să simtă numai cu inima. Șovăiala pe care o încercăm cînd vrem să traducem acest termen, forma în care cele două simțuri, cel afectiv și cel intelectual, se contopesc într-însul fără a se confunda complet, ca și cum între ele ar avea loc un permanent du-te vino, constituie tocmai sensul (sensurile) simțirii.

Într-un eseu recent, Donald Keene observa că această indeterminare este o trăsătură constantă a artei japoneze, și își ilustra afirmația prin cunoscutul *haiku* al lui Basho :

Creanga uscată / Un corb / Toamnă — înserare

Originalul nu spune dacă pe creangă s-a așezat un singur corb sau mai mulți; pe de altă parte, cuvîntul *înserare* se poate referi la sfîrșitul unei zile de toamnă sau la o *înserare* de sfîrșit de toamnă. Cititorul trebuie să aleagă singur una dintre diferitele posibilități pe care i le oferă textul; dar, și acest lucru este esențial, decizia sa nu poate fi arbitrară. Keene spune despre Capela Sixtină că ni se prezintă ca ceva încheiat și perfect: solicitîndu-ne admirația, ne ține la distanță; pe cînd grădina din Ryoanji, alcătuită din pietre neregulate așezate într-un spațiu monocrom, ne invită la un refuz și ne deschide în același timp porțile participării. Poeme, tablouri: obiecte verbale sau vizuale care se oferă simultan contemplării și acțiunii imaginative ale cititorului sau spectatorului.

S-a spus că în arta japoneză există un fel de exagerare a valorilor estetice care degenerază adesea în cea boală a imaginației și a simțurilor numită « bun gust », un gust implacabil care se învecinează la o extremă cu rigoarea monotonă, iar la cealaltă cu alambicarea nu mai puțin plicticoasă. Dar și contrariul e la fel de adevărat, și poeții și pictorii japonezi ar putea spune, o dată cu Yves Bonnefoy, că imperfecțiunea e culmea cea mai înaltă. Această imperfecțiune, așa cum s-a văzut, nu este în realitate imperfectă: este o nefinisare voluntară. Adevăratul său nume este conștiința fragilității și a precarității existenței, conștiința celui care se știe suspendat între două abisuri. Artă japoneză, în momentele sale cele mai încordate și transparente, ne revelă aceste clipe — fiindcă nu sînt decît clipe — de echilibru între viață și moarte. Vivacitate: mortalitate.

Poemul clasic japonez (*tanka* sau *waka*) se compune din cinci versuri împărțite în două strofe, una de trei versuri și cealaltă de două. Structura duală a poemului *tanka* a dat naștere poemului *renga*, înșiruire de mai multe *tanka* scrise de obicei nu de un singur poet, ci de mai mulți. La rîndul său, *renga* a adoptat, începînd cu secolul al XVI-lea, o modalitate ingenioasă satirică și colocvială. Acest gen s-a numit *haikai*. Primul poem din succesiunea de *renga* a primit numele de *hoku* și cînd *renga haikai* s-a împărțit în unități libere — urmînd astfel legea separării, reunirii și reparării, care guvernează pe cît se pare, întreaga poezie japoneză — noua unitate poetică s-a numit *haiku*, fiind compusă din *haikai* și *hoku*. Schimbarea petrecută prin trecerea de la *renga* tradițională, guvernată de o estetică severă și aristocratică,

la renga *haikai*, populară și umoristică, se datorează îndeosebi poezilor Arakidu Moritake (1473—1549) și Yamazaki Sokán (1465—1553). Iată un exemplu de stil rapid și făcut din contraste la Moritake:

Noapte de vară / sus soarele treaz, / îmi închid pleoapele.

Și un alt exemplu de vivacitate ingenioasă, dar nu lipsită de afectarea noului stil — micul poem al lui Sokán:

Luna de vară: / dacă-i pui un miner, / faci un evantai !

Antonio Machado a glosat acest poem în volumul *Cîntece noi*, din 1925:

Unei japoneze / spusu-i-a Sokán: / din luna cea albă / ți-oi face evantai, din luna cealaltă / pe malul mării.

Cu toate că una din calitățile sale era reticența, în cazul acesta Machado n-a rezistat tendinței spaniole și hispano-americane de a explica și a repeta. În parafraza lui a dispărut sugestia, acea parte nespusă a poemului în care se află în fond poezia.

Haikai-urile lui Sokán și Moritake opun tradiției de curte, de mare rafinament, a poemului *renga*, o salutară oroare de sublim și o înclinare periculoasă spre imaginea ingenioasă și spre jocurile de cuvinte. Dar, pe lângă aceasta, și în primul rînd, a însemnat apariția în poezia japoneză a unui element nou: limbajul citadin. Nu așa-numitul « limbaj popular » — expresie vagă prin care se încearcă desemnarea unui limbaj al omului de la țară, arhaic și tradițional — ci pur și simplu limbajul străzii: limbajul burgheziei urbane. O revoluție poetică asemănătoare, în acest sens, cu cele petrecute în Occident, mai întii pe vremea Romantismului, apoi în zilele noastre. Vorbirea restului, i-aș spune eu, pentru a o deosebi de vorbirile în afara timpului, ale țăranului, clericului și aristocratului. Izbucnire a elementului istoric, și prin aceasta critic, în limbajul poetic.

Matsunaga Teitoku (1571—1653) este o altă verigă din lanțul care duce la marele Matsuo Basho. Teitoku a încercat să se întoarcă la limbajul mai convențional poetic și atemporal al vechiului poem *renga*, fără a renunța însă la înclinația predecesorilor pentru strălucire. Ba chiar a exagerat-o pînă la insolența nestăpînită:

Ora tigrului: / ceața de primăvară / în dungi !

Această manieră crispată poate produce poeme mai puțin ingenioase și mai adevărate, cum este acesta de Nishiyama Soin (1605—1682), întemeietorul școlii *Danrin*, căreia îi aparține și Basho:

Ploaie de mai: / o coală de hîrtie / este lumea întreagă.

Fără îndoială că Basho avea în minte acest poem atunci cînd spunea că, dacă n-ar fi existat Soin, el ar fi continuat să sărute picioarele bătrînului Teitoku. Basho are meritul extraordinar de a fi transformat aceste exerciții de estetică ingenioasă în experiențe spirituale. Citindu-l pe Teitoku, zîmbim în fața surprinzătoarei invenții verbale. Citindu-l pe Basho, zîmbetul nostru este de înțelegere și de compasiune. Nu compasiune creștină, ci acel sentiment de simpatie universală cu tot ceea ce există, acea fraternitate în vremelnicie cu oameni, animale și plante, care constituie

cea mai bună lecție pe care ne-a dat-o budismul. Pentru Basho poezia este o trecere spre un fel de beatitudine instantanee, care nu exclude ironia și nici nu înseamnă o ignorare a grozăviilor lumii. În felul său indirect și aproape oblic, Basho ne înfățișează viziuni cumplite; de multe ori existența, umană și animală, se dezvăluie simultan ca o durere și o voință de a suferi această durere:

Lupta acerbă: / gîtlejul însetat / șobolanul și-l răcorește. /

După expresionismul acestui tablou, al șobolanului cu gîtlejul uscat bînd apa înghețată din hazna, urmează alte viziuni — nu contradictorii, ci în opoziție complementară — în care contemplația estetică se rezolvă într-o viziune a unității contrariilor. O experiență care este percepție simultană a identității pluralității și a vacuității sale finale:

Oleandru și paravan: / se luminează unul pe altul, / alb pe alb.

Poetul trasează în aceste trei versuri figura iluminării și, ca pe un puf de păpădie, o împrăstie printr-o suflare. Adevărata iluminare, pare a ne spune Basho, este non-iluminarea.

O replică în negru, atît în sensul fizic al cuvîntului, cît și în cel moral, la poemul lui Basho, este acest *haikû* de Oshima Ryata (1718—1787):

Noapte înnoptată, / aud cărbunele căzînd, / praf peste cărbune.

Iată cum procedează Ryata: negrul este vindecat prin verde; mînia este lecuită prin contemplarea unui copac:

Mă întorc miniar. / Apoi, în grădină: salcia tînără. /

Cu acest poem poate rivaliza un *haikû* al lui Enamoto Kikaku (1661—1707), unul din cei mai buni și mai personali discipoli ai lui Bashô. În poemul lui Kikaku există o curajoasă și aproape voioasă afirmare a sărăciei ca o formă de comuniune cu universul natural:

Vai, cerșetorul ! / Vara îl îmbracă / în cer și pămînt.

Într-un *haikû* al altui discipol al lui Bashô, și el un poet excelent, Hattari Ransetsu (1654—1707), pînă și umbra dobîndește o diafanitate cristalină:

Pe întunericul nopții / pinii albaștri luna / îi zugrăvește cu raze de lună.

Noaptea și luna, lumina și umbra se întrepătrund, victorie ciclică a întunericului urmată de triumful zilei:

Anul nou: / se luminează de ziuă, / vrăbiile sporovăiesc. /

Printre urmașii lui Bashô este unul, Kobayashi Issa (1763—1827), care învinge reticența japoneză, dar nu pentru a ajunge la confesiunea de tip occidental, ci pentru a descoperi și a sublinia o relație dureroasă între existența umană și soarta animalelor și a plantelor. O înfrățire cosmică în durere, comunitate a oamenilor și insectelor în ispășirea universală:

Și pentru țințar / Noaptea e la fel de lungă, / lungă și pustie.

Întoarcerea în satul natal, ca întotdeauna, e ca o rană nouă:

Satul meu: / tot ce îmi înesc și ating / înflorește ca un mărăcine.

Cine nu și-a amintit, privind anumite chipuri, de diferite animale respingătoare?
Dar puțini au făcut-o cu intensitatea și naturalețea lui Issa :

Pe acest chip / e ceva, e ceva . . . Ce? / A, da, e vipera.

Dacă oroarea ocupă un loc important în sentimentul universului pe care-l întâlnim
la Issa, în viziunea lui există însă și umor, simpatie și un fel de resemnare voioasă :
Urci pe Fuji încet, / dar urci, totuși, / melc micuț.

*Privesc în ochii tăi, / căluț rotat, / munții îndepărtați. Lume— rouă, /
viața ta durează cît roua / și totuși . . .*

Miracol : să vezi printre gratii / Calea laptelui. /

În românește de ANDREI IONESCU



UN POET JAPONEZ MODERN

În contextul literaturii japoneze postbelice, Tanikawa Shuntaro este considerat a fi un poet de o speță nouă. Criticul Atsumi Ikuko îl socotește, un caz unic în istoria prozodiei japoneze. Poetul s-a născut în Tokio, la 15 decembrie 1931, într-o familie de intelectuali. Debutează în 1950 când, în *Bungakukai* (Cercul literar), i se publică șase poeme, la recomandarea lui Miyoshi Tatsuji, pe atunci cel mai mare poet japonez în viață. Doi ani mai târziu, apare primul său volum intitulat *Nijuoku Konen no Kodoku* (O singurătate de două miliarde de ani lumină). Tanikawa Shuntaro devine membrul grupului de poezie *Rekitei* (Progresul), organ al tinerilor poeți realiști. Prima culegere a lui Tanikawa îi câștigă foarte curînd o mare popularitate în rîndul cititorilor. Într-adevăr, calitățile de deschidere, optimism, și apel la inima semenilor, constituiau, în peisajul literar tradițional japonez, o oarecare breșă adusă unor tradiții multiseculare. *Tanka* și *haiku*, modalitățile cele mai răspindite ale poeziei nipone vechi sînt esențialmente « introvertite », concentrate în general în jurul legăturii lăuntrice și personale a poetului cu obiectele percepției, proiectate asupra vastului fundal de caducitate a naturii și lumii. Abia cîțiva moderni, « scriitorii proletari », din perioada interbelică, manifestă o primă reacție acută și categorică împotriva acestei atitudini tradiționale. « Extroversiunea » grupării poezilor proletari era fundamental politică și, în largă măsură, tributară unei optici naționaliste. Noutatea accentului adus de Tanikawa constă din aceea că poezia lui, străină de naționalism și pătrunsă de un accent politic de stînga, e totodată luminată de conștiința prezenței omului în înțelesul cel mai larg al cuvîntului, dincolo de barierele de rasă, religie sau culoare.

Al doilea volum al poetului apare în 1953 și cuprinde o colecție de sonete scrise între 1952 și 1953: *Rokuji ni no Sonetto* (Șaizeci și două de sonete). Nu este vorba de sonete în sensul european al termenului, ci de o noutate *sui-generis*, iar, pentru urechea și ochiul cititorului japonez, de o creație lipsită totalmente de precedente: poeme fără rimă, alcătuită din paisprezece versuri de lungimi variabile, orînduite după modalitatea 4 : 4 : 3 : 3. În același an, poetul aderă la grupul de poezie *Kai* (Visla) al cărui program era urmărirea și sondarea în adîncime a universului limbajului poetic, în toate variantele lui, atît orale cît și scrise. În aceeași perioadă, Tanikawa începe să scrie dramă poetică și piese pentru radiodifuziune. Într-o declarație-manifest, publicată în numărul 10 al revistei *Kai*, el afirma printre altele că, « doar prin drama poetică ne putem aștepta să vedem într-o zi poezia reintrînd în proprietatea poporului ». Pe lîngă teatru radiofonic și poezie, Tanikawa își extinde activitatea, făcînd și citeva filme documentare. În 1957 publică volumul de eseuri *Ai no Panse* (Cugetări despre dragoste). În 1959 îi apare un volum de eseuri, despre poezie, intitulat în mod semnificativ « Către întreaga lume », iar mai târziu, în 1964, culegerea *Rakushu Kujuku* (Nouăzeci și nouă de pamflete); și în același an, volumele de poezie «21», a cărui primă parte cuprindea poeme de jazz, iar cea de-a doua portrete, însoțite de un « silabar » al privirii și de « chipuri de femei ».

În 1962, Tanikawa Shuntaro devine titularul « Premiului japonez pentru poezie », renumele lui trecînd foarte curînd și dincolo de granițele arhipelagului nipon. Începînd din 1965, traduceri din poeziile lui apar în limbi străine de largă circulație, iar numele lui este nelipsit în antologiile de poezie japoneză circulînd în străinătate. Între 1966 și 1967 este ambasadorul culturii japoneze în Europa și America, unde călătorește ca trimis al asociației academice « Japan Society ». În 1968 publică volumul *Tabi* (Călătorie) o bogată retrospectivă în versuri a etapelor experienței sale de călător pe meridianele și latitudinile planetei.

A.B.

MAMA

Pământul se întinde după avioanele cu reacție
și și le strînge la piept.

Pământul absoarbe un submarin,
îl absoarbe într-o odihnă
adînc în pîntecul enorm al oceanului.

Pământul, mămică anume căpățînoasă,
geloasă pe întreg universul,
și pe tot ce va să mai fie,
se agață de pașii noștri care-ar vrea să se îndepărteze.

Dar noi, sîntem băieți mari, și curînd
ne vom cățăra mai presus de pubertate
să băngănim în talgerul lunii.

PRIMA SILABĂ

Privesc o femeie
care pe sub pălăria ei largă de vară
privește spre mine.

O tufă de lemn ciînesc
în spatele femeii. Învăț nodurile
pe trunchiul arbustului.

O bicicletă rătăcită,
bicicletă pentru copii; zvicnirea scînteietoare
a fîntînilor țîșnitoare.

Privesc înapoi tot ceea ce este
trecător. Învăț firea lucrurilor
care fug și se îndepărtează.

O statuă de bronz sfărîmată,
furnicile la picioarele mele și trupurile furnicilor
pe care le închipuie ele.

Privesc o mină
întinsă prin aer, o mină care se întinde
să-și capete pistruii în soare.

Și privesc o carte de joc
întoarsă cu fața în sus, carte luminoasă spunind
că am câștigat.

A DOUA SILABĂ

Privesc o femeie,
mama propriei mele mame, privesc uriașă,
senină și neagră

privire a blindelor
reptile pe care pământul le-a stîrpit
acum multe milenii.

Privesc scufundîndu-se
bărcuța a cărei pînză mai tremură
împînsă-n curent.

Un șir de forme pe plajă,
șepene, strînse laolaltă, ca scheletele cîntătoare,
una alături de alta.

Privesc un brăzdat
dar pietros deal. Către pietrele lui
mi se întorc ochii,

pe coasta dealului crestată
de urmele flăcării, de rănile deschise
ale pîrjolului care a trecut pe aici.

Și obrajii umflați
de carnea tremurătoare, de mantia trupului
gata să se desprindă.

Și privesc chipul
Meduzei, întrezărit în zarva și forfota
carnavalului.

A TREIA SILABĂ

Privesc o femeie
pe care am iubit-o odată. Sub solzii legănători
zvicnetul, zvicnetul

inimii vii.
Țipătul vânzătorului de ziare ascuțit după colț
și în josul străzii.

Lucruri pe care niciodată
nu le-am putut înțelege deplin. Învăț nenumăratele
frînturi ale unei fețe,

fețele pe jumătate zărite ale lumii,
o pojghiță îngălbenită și un cal îngrozit pe care
il fugărește un tren.

Îngeri de tot felul
de soiuri, toți cu migală prinși laolaltă
cu ace minuscule.

Un pahar de Martini
ridicat și un disc de patefon. Studiez
fisura cum se rotește.

A PATRA SILABĂ

Privesc o femeie.
O privesc pe soția mea și-i privesc lacrimile
alunecîndu-i din ochi.

Laptele translucid.
Șuvița de stambă ruptă pe spinarea ei voinică,
desi se ofilește atîta de repede,

cuprinde un fruct real
și desenul copilăresc al aceleași fructe.
Privesc la tot

ceea ce am văzut vreodată,
la propria mea lene de a-mi trece iarăși prin minte
ceea ce nu mai poate fi chemat înapoi.

Privesc un lucios
nesfîrșit coridor alungindu-se tot mai departe
ca un fel de șarpe

și privesc buzele
sub dușul din baie. Calde. Și dintr-o dată
le văd cum se apropie.

CÎND SUFLĂ VÎNTUL TARE

Cînd vîntul suflă tare
pămîntul pare zmeul unui copil.
Însă chiar în toiul amiezii înalte
oamenii simt că a și sosit noaptea.

Vîntul nu folosește cuvinte,
tremură doar cînd se învîrtește.
Mă gîndesc la vîntu care suflă pe alte stele,
ar ajunge să se împrietenească cu acesta?

Pe pămînt este noapte, e zi.
Între una și alta, ce mai fac stelele
Tăcute, întinzîndu-se pe cer? Cum de mai au răbdare?

Cît e lumină de zi, cerul albastru spune minciuni.
Iar cînd noaptea murmură adevărul, noi sîntem adormiți.
Și dimineața, spunem că am visat.

În românește de MIRCEA IVĂNECSU

/



CINTECUL UNUI SOLDAT

— fragment

Camarazi ați fost trimiși de Împărăția clădită deasupra văzduhului
Plini de noroi și sîngerînd ați trecut prin rîuri
Împingîndu-vă puștile și avangărzile gîrboviți sub povara pedepselor
Dar eu sînt un ostaș învins înainte de a intra în luptă
Căci ruga mea a fost o rugă zadarnică
Ne-amintindu-mi de nimic nici de dragostea vechilor timpuri
Nici de ura zilelor noastre
Îndrăgesc țeava puștii îndreptată spre nimeni altul
În afară de mine. Iată ce soldat sînt
Și de aceea n-am visat nicicînd
Visele pe care deobicei le visează soldații
Atunci cînd așipesc îndoindu-și genunchii
Sub coperișul pe alocuri plin de crăpături
La fel niciodată n-am crezut în armată
Nu încercați să mă iertați oricine-ați fi
Degetul meu subțiat e flexibil gata s-apese
Pe cocoșul puștii a cărei piedică de siguranță e lăsată
Nu ca să apere granițele unei țări oarecare
Dar ca să întărească granița mea însăși
E această întindere pustie la care am visat mult timp
Fiindcă e cu neputință să crezi în vreun seceriș
E un loc departe de toate capitalele lumii
Așteptarea sau deznădejdea nu pot rămîne aici
Viitorul sau trecutul îl găsesc prea depărtat să vie și să rătăcească
Și nu poți să vezi nicăieri umbra vreunui lup
Cum oare un suflet fascinat de întinderea pustie
Ar putea să nu creadă în nici o înfrîngere
Camarazi, nu vă mai duceți ploștile goale la gură
Ca să sorbiți din ele ultima rouă
Așezînd în bătaia vîntului trupurile voastre uscate ca niște jurăminte.

PUNCT ROTITOR

Am șaptesprezece ani
Mi-e foame rău
Caut pretutindeni de mâncare
Rătăcesc în zone interzise
Scap de urmărirea poliției
Găsesc cartofi aproape putreziți
Înghit și înghit
Vărs și vărs
Mă jigăresc mereu
Eu
Ciine de pripas
Rod funii vechi în umbră
Trăiesc numai în visele-mi disperate
Eu
Păstrat inconștient în vid
De intensă mea dorință senzuală
Eu
Iubindu-mă cu câteva fete încântătoare
Necunoscute de pe afișele de cinema
Eu
Doar un suflet în mulțimea săracilor
Eu
Doar un adolescent pe străzile
Tot timpul înșesate
Umblînd printre chipuri necunoscute
Eu
Avînd la fel dreptul să pretind pîine
Devin un cetățean înarmat
Pentru revoluția noastră spontană.

În românește de D. MARIAN

în lumea poetului

Bashô

Drumul prin provincia Iga, învecinată cu Nara, spre orașul Ueno, e de fapt excursie în veacul 17, la poezia *haikû* și, prin ea, pînă în pragul epocii moderne, căci o formă poetică unică, durabilă, invenție și patrimoniu exclusive ale geniului japonez, își are aici fîntîni. Forma e una epigramatică, o terțină din 5, 7 și 5 silabe, derivație, prin eliminarea ultimelor 2 versuri, din *tanka* sau *waka*, totalizînd 31 de silabe (glorioasă încă în epoca Nara). Separarea de terțină a distihului din final (fiecare vers a 7 picioare) se produsese în perioada Heian, cu primele poeme-înlănțuiri, *renga*, după model chinez, în care un partener compunea prima parte și un altul îi răspundea, dezvoltînd problema pusă sau replicîndu-i. Evident, prin acest joc de societate, frecvent la Curte, *tanka* nu este periclitată, continuînd pînă în zilele noastre să dea notabile cristalizări pe filonul tradiționalist, după cum în poetul Saigyô, călugărul pelerin din secolul XII, are poate cel mai distins reprezentant. Străluciri cunoaște și la poetul Sôgi Soshi, dar acesta este și unul din marii ei dinamitarzi prin celebrele « O sută de *renga* din localitatea Minas » realizate în 1488, împreună cu alți doi discipoli. Invenția propriu zisă a poemei celei mai concentrate, o stanță mai mult sau mai puțin ironică, unii o atribuie lui Yamasaki Sokan (1465-1534); prin intermediul lui primește de pildă Machado influența *haikû*-ului în volumul *Nuevas canciones: Escribiré en tu abanico*; / « Te quiero para olvidarte, / para quererte te olvido »¹.

Totuși, o caligrafie fină, parcă un rulu suibocu, ni se transmite ca model clasic al genului pe care mai bine de zece ani îl va studia Bashô înainte de a-i da desăvîrșirea: *De n-ar avea glas / Bitlanul n-ar fi / Decît o linie de zăpadă*².

Matsuo Bashô s-a născut în 1644 în orașelul fortăreață Ueno — fost punct strategic pe drumul Osakâi și străjuit și azi de un frumos castel înconjurat cu ziduri și șanțuri de apărare și ținîndu-și alb pe cer, deasupra unui rotogol de arbori, trei descrescînde etaje ca desfăcute aripi. Al doilea din șase copii ai unui samurai sărac, Chuzaemon (cum se numea viitorul poet) are 10 ani cînd rămîne orfan și e nevoit să se angajeze paj, ajutor pe lingă odrasla de 12 ani a unui samurai de vază. În preaj-

¹ Pe un evantai voi nota:
Ca să te uit te iubesc,
ca să te iubesc te-aș uita.

² Y. Sokan, în traducerea lui Al. T. Stamatiad, volumul *Esarfe de mătase*, 1943

ma acestuia, și respectiv în orașul natal, va rămâne, din fericire avînd a se îndeletnici cu aprofundarea literaturii, pînă la vîrsta de 26-27 de ani. Șoseaua șerpuitoare de-a lungul unei văi abrupte și pitorești, care permite totuși automobilului « Toyota » să alerge bine, ne poartă deci la copilăria, adolescența și tinerețea lui Bashō, la straturile cele mai ascunse ale percepțiilor și reprezentărilor din care atît de imperceptibil perla micropoemului său își va extrage substanța. Trecem peste riul Kizu, urcăm pe lîngă bolborosiri rezezi de valuri printre enormi bolovani postdiluvieni, ținîndu-ne mereu în stînga apei. Satele au casele acoperite cu paie, cu țiglă, cu tablă, cu stuf. Regiunea e bogată, mi se spune, în pruni. Deși cu atîția arbori necunoscuți, relieful ca din Ardeal îți vorbește familiar prin culorile toamnei. Informația primită, însă, răsucesce un timp în creier o aromă primăvărată, notația de o atît de elevată vigoare: *Răsărit pe drumul de munte / soarele intră brusc / în mireasma florilor de prun.*¹

Văd lucrînd țărani cu sape în formă de furci cu patru dinți. Orezul e-n recoltare, cea mai importantă producție agricolă a țării. În snopi subțiri, sugrumați în partea de sus și lăsați să atîrne de pari orizontali, în clăi ca trifoiul, sau numai înșirat, amintindu-ți cînepa răzimată de garduri, la soare, după topit. Vegetația, densă. Conifere, în care identific pinul, bradul, zada, cîrpeni înfășurînd ce găsesc, arțari, tulpini drepte de bambuși din care iradiază tije subțiri ale frunzelor, cîțiva chiparoși singuratici, un șir de mandariini cu fructe roșcate, oleandri și o plantă cu foi în povînire, late — zorele? —, mai mult verzi decît galbene.

După această botanică elementară, orașul Ueno (70.000 de locuitori), cordial, răsfățat de amiază. Zborul păsărilor care trec în revistă zburdălnicia acoperișurilor, parcul, atelierele de ceramică, ceainăria Minomuși, pescarii din undele riului Iga, castelul feudal. . .

În fond, fiița, trupul lui Bashō. De adăogat încă templul Aizen-in, unde o suviță de pâr/ii este păstrată; statuia din piața primăriei (pe un soclu sobru, un drumeț între două vîrste, cu mîinile aduse în față, ține un băț iar în spate poartă o legătură ca un rucsac); stela de piatră în care e dăltuită după original una din frumoasele-i « caligrafii »; muzeul cu macheta statuii și cu manuscrise și sanctuarul memorial Haisei-den.

Drumeț, pentru că după alți cîțiva ani de studiere la Kyoto, și la Edo, a tehnicii *haiku*, după lepădarea vestmintelor de samurai și după o scurtă experiență de funcționar (supraveghetor la construirea unei uzine de apă), viața lui Bashō înseamnă un șir de peregrinări prin întreaga Japonie, printre oameni și printre dialecte populare, în intimitatea naturii, să admire zăpada pînă la a cădea frînt de oboseală, să oprească brusc barca unde țărmlul a înflorit într-un piersic, să observe, adîncit în păduri, ca pictorii Myamoto Musashy și Sosen, cu priviri mioape sau infirmite, cărora le corespund: *Libelula, / în tăcere, se-oprește, / și se-apleacă cu iarba*². *Și, Marea zbuciumată / și, pînă la insula Sado / calea laptelui*³.

Peregrinări de franciscan, de călugăr budist, pentru care poezia nu e scop în sine, ci mijloc de influențare morală: *Pasăre, sora mea, / Nu-mi prinde-albina / care zburdă din floare-n floare*: compasiune dar și confesare disimulată a celui « fără casă », cum ar spune Rilke: *Prima ploaie de iarnă. / Și maimuța pare-a dori / O pelerină.* /, a celui care la anii maturității se consideră « om bătrîn » și, ca Hölderlin, bogat, pentru că are « nori și păsări », și exultînd: *Cînd mă opresc în defileu, / Sînt, în albastrul cerului, mai sus / Decît ciocîrliile cîntătoare*⁴.

¹ Haikû, în traducerea lui Ioanichie Olteanu, antologia « Din lirica japoneza », editura «Univers»

² Trad. Al. Stamatiad

³ Trad. Ioanichie Olteanu

⁴ Trad. Ion Constantinescu, *Cronica*, an VII, 28. I. 1972

Totuși știință subtilă de a nu spune complet, de a lăsa prelungiri imaginației cititorului, de a suspenda, de a sugera: *Numai ei au rămas: / Cărunți, sprijiniți în toiege, / vizitînd mormintele. /*

Înconjurîndu-se astfel de o atmosferă puternică, reflexivă, umblînd la limite ale existenței, însumînd neliniști metafizice: *Lună plină / Am bătut toată noaptea; / Lacul de jur-împrejur.*

Dar nerefuzîndu-se dezideratului de a recurge mereu la concret, formulat de Onitsura (1661-1738): « În afara realității, nici vorbă de poezie ». Viața rămîne nouă, imediată, energică, impresia — simbolism, expresionism? — pîrînd transmisă de un contemporan: *Călare pe cal / prin miriștea verii: / parcă aș fi într-un tablou. /*

Prin seri lungi, halucinate de lună, în hanuri mizere unde ești « fericit de-a fi singur », între discipoli pe marginea unui rîu, în roșile anotimpurilor, s-a produs acel proces strict autohton, de eliminare a ce e secundar, de filtrare, de reducere la minim, ca prin cîteva elemente să reproducîi cosmosul, să stilizezi lumea, îndreptățînd și mai mult opinia că « arta japoneză rămîne cea mai intelectuală, dacă nu cea mai filosofică din toate limbajele figurate »¹: *Un fulger / Și-n cerul negru / tipătul bitlanului*².

Desigur, Yosa Busson, în veacul următor, în fruntea mișcării « înapoi la Basho », va aduce străluciri picturale mai acuzate, un plus de romantism și o conștiință formală atingînd gradul suprem, iar Issa la începutul secolului XIX, o generozitate și mai șocantă și un accent de ironie și durere acute; cu toate acestea simplitatea rafinată, profunzimea de gîndire, situarea în centrul umanului sînt legate cu precădere de numele lui Bashô, summă a tot ce a putut da universalității durabil lirica arcului de insule încordat spre Pacific.

E și ideea monumentului votiv, atît de aparte. Parterul construcției, cu pavilion cilindric dintr-o singură încăpere, cu acoperișul octogonal sprijinit circular pe stîlpi rotunzi, reprezintă stilul japonez în genere; iar nivelul al doilea, un mic turn cu un acoperiș ondulat de forma pălăriei hoinarului din Ueno, ar reprezenta miracolul Bashô. Lin mișcate frunze de bananier impun relatarea amănuntului că pentru un scurt timp Bashô se bucurase de avantajele unei reședințe fixe: a locuit o colibă la umbra unui bananier, de unde și-a luat numele de condei, Bashô însemnînd în limba țării bananier. Acolo sau în timpul marșurilor pe care și le-a impus s-a preocupat să facă cunoscut celor « Zece învățați » ai școlii lui caracterele genului practicat și să contribuie la trecerea poeziei de la Curte, la burghezie și la popor. *Haikû*-ul a devenit îndeletnicire a tuturor și omagiul pe care înțelege municipiul să i-l aducă anual « regelui » din secolul XVII e un concurs de amatori organizat întotdeauna la 12 octombrie, cu participanți din împrejurimi și un juriu de 60 de persoane (între care vreo 20 de poeți consacrați). Oferta e uriașă, la ultima confruntare au fost prezentate 10.650 atari încercări, iar poeziile premiate sînt expuse timp de un an pe plăcuțe de lemn formînd un briu din semne grafice, deasupra singurei uși, acum închise dar permițînd să se vadă printr-un grîlaj, la mijloc, cîteva jerbe de flori.

Întoarcerea în direcția Osakăi, pe autostradă și printr-un peisaj diferit, după vizitarea muzeului unde primesc copia unei caligrafii Basho și după discuții cu ziarîști, redevine prilej de meditație asupra prolificii flore japoneze. Într-o masă de brazi tineri, aliniați, pentru că o pătrime din suprafața forestieră o reprezintă pădurile artificiale, cîteva defrișări în pantă cu dese plantații de ceai verde, ca șiruri de plute. Din loc în loc, măguri ruginii și deodată, în stînga, vestindu-se cu o explo-

¹ Elie Faure, *Historie de l'art, L'Art medieval, Le livre de poche*, pag. 12

² Traducerile, Ioanichie Olteanu

zie de aburi peste piscuri abrupte, oceanul: *Rîul Mogami / a aruncat în mare / soarele*¹.

În pulberea lăptoasă, un soare exterior, roșu. « Colo, aproape de noi, continuă însoțitorul arătînd spre mare, se află golful de la Harima. Să știi, deși nu e un loc obișnuit, impresia pe care o ai, de a fi rupt de restul lumii, în afară de imensa mare, face din el meleagul cel mai straniu și mai dezolant pe care-l cunosc »². Contraste de solarii, o ceață de bambuși care par, înclinați stîngaci, enorme tufe de ferigă, viaducte, apoi coline și derivații de străzi preced răsărirea orașului gigant.

Ce a mai rămas din Expo 1970, cu extravaganțele fanteziei ingineresti, spectacolele de teatru cu marionete de la Bunraku-za, cartierul financiar cu rețeaua-i de autostrăzi, canale și poduri terminate de curînd, șantierul naval și plaja spre Mediterana Japoniei, aglomerația automobilelor le schimbăm pe o întrevedere într-un local tipic nipon, restaurantul Tsuruya, elegant, pretențios. În fața cîte unei mese scunde încărcate de farfurioare și cutii acoperite, o pernă așezată direct pe podea, spetează ioc, te invită să realizezi prin poziția picioarelor și a bustului un unghi de 90°. Marea Sală. Se servesc *saké* dar și whisky, nelipsitul orez, homari, pește prăjit, sos de soia și hrean, și un fel de sandviciuri din felii de pește crud învelit în foi de alge. În loc de furculiță, buclucașa pereche de bețișoare. Nu știi să le minuiesti? Gheîșa care ia loc în genunchi, în dreapta, numai dăruire, te învață această ingrată foarfecă. Bea un pahar, dacă o servești, dar numai din licoarea călduță, de orez. Evantaiul cu minere de fildeș, pe care-l scoate din cînd în cînd dintre reverele kimonoului, îl flutură numai din rațiuni de feminitate. « En apprenant son âge et en constatant qu'elle paraissait plus vieille que cela, il sentit comme un soulagement et retrouvait cette sorte d'aisance qu'il attendait de la présence d'une authentique geisha (. . .) Elle se montrait plutôt volubile, parlant avec une sorte de hâte fébrile (. . .), laissant apparaître chez elle une sorte de confiance, une libre facilité où, sans doute, il fallait reconnaître la femme qui a déjà reçu un enseignement suffisant et possède probablement une certaine expérience morale des hommes »³. . . Prospectul arată că localul e dotat cu o grădină, verdeață, meandre de apă și poduri boltite, la masă se fumează și se vorbește mult, pe o estradă retrasă cîteva gheîșe asigură un fundal de muzică instrumentală iar omul de condei după care m-am hazardat sustrăgîndu-mă vizitării fabricii de rulmenți ai cărei invitați sîntem la această agapă mă mai sustrage o clipă. « La cină am stat în Emaus, și astăzi, cu Domnul ». Murea într-o zi de toamnă ca asta, într-un 12 octombrie 1704, aici în Osaka, « abia la vîrsta cînd ajunsese să cunoască voința cerului »⁴. Spun în japoneză *haikú*, *Bashô*, *Honai* (numele popasului final: al hotelului de pe strada South Midomae). Ce pot înțelege din sticlirea albă a dinților care impersonalizează surisul? Compusese ultimul poem pe cînd puterile îl părăseau, între cei cîțiva prieteni stîndu-i la căpătii: « Tabi ni yande / Yume wa Karenô / Kakemeguru ». Degetele ei numără 5, 7, 5. Exact! Traduse fidel, cuvintele sînt epitaf pentru poezii tuturor ginților: *Căzut bolnav într-o călătorie, / În vise am alergat la întîmplare / Peste un mărăciniș ofilit*.

¹ Trad. Ioanichie Olteanu

² Doamna Murasaki, *Genji*, ELU, 1969

³ Yasunari Kawabata, *Pays de neige*, Albin Michel, 1960

⁴ Adică 50 de ani. Expresia, din scriitorul clasic chinez Bai Sing-dzieng, povestirea *Istoria preafrumoasei Li*, culegerea *Însemnări dintr-o pernă*, ELU, 1969



IPOSTAZE
ALE SPIRITULUI
JAPONEZ

3*-377

Structurile lumii moderne au preschimbat Japonia. Dar trăsăturile sufletului național nu pot fi desprinse fără cunoașterea unor permanențe printre care se numără și morala samurailor, a cavalerilor bushido. Aceasta exprimă tradiționalele virtuți; curajul, simțul datoriei și al onoarei, mărinimia.

Rîndurile de mai jos sînt extrase din cartea **Budo Shoshin Shu — Lecturi elementare despre Bushido** — scrisă de Daidoji Yuzan, care a trăit între anii 1639 și 1730 (la începutul șogunatului Togukawa) și a fost elevul vestitului confucianist Yamaga Soko (1622—1685). Cartea cuprinde patruzeci și patru de capitole. Aici sînt reproduse cinci.



PIETATEA FILIALĂ

Prima însușire pe care trebuie s-o aibă un samurai este pietatea filială sinceră. Fără de pietate filială, un samurai — fie el vestit, deștept, mare vorbitor și om de duh — n-ar fi decît un om de nimic. Morala samuraiului este într-adevăr întemeiată pe cinstirea « regulei tulpinei și ramurilor ». Dacă uiți această regulă, nu vei izbuti niciodată să pricepi ce este virtutea. Iar un om care nu știe ce este virtutea nu este un samurai.

Această regulă a trunchiului și a ramurilor înseamnă că, pentru un om, părinții săi sînt ca tulpina propriului său corp și că el însuși e o ramură consîngeană a părinților lui. Dar sînt mulți la număr cei care fiind cu gîndul numai la bunăstarea lor (ramurile) nesocotesc pe a părinților (tulpina). Acești inși nu cunosc regula tulpinei și a ramurilor.

Spre a-ți dovedi pietatea filială ai două căi.

Să luăm mai întîi cazul părinților de ispravă care, cu toată dragostea, au știut să dea educație vlăstarului lor. Acesta moștenește de la părinții lui dreptul de a primi de la suzeran o simbrie ridicată la care un om de rînd n-ar avea nici un drept. Cît privește armele, harnașamentul și echiparea cailor, cît privește într-un cuvînt averea, nimic nu-i lipsește. Părinții i-au căutat o bună soție. În sfîrșit, s-au retras.

A-și arăta, cum se și întîmplă îndeobște, pietatea filială față de părinți ca aceștia, nu-i lucru vrednic de laudă. Căci și un străin ar putea să-și dovedească recunoștința, mergînd în acest scop pînă la a-și nesocoti propriile îndatoriri, față de cei care l-au ajutat să învețe și să se facă om. Cu atît mai mult, dacă ești dator față de proprii tăi părinți care ți-au dovedit dragoste și neștirbită grijă, mărturisirea pietății filiale nu poate avea margini. Oricît de sinceră ar fi această mărturisire, nu se va putea

* Din volumul « Crezul samuraiului » ce va apare în Editura « Minerva »

spune vreodată că e de ajuns. Aceasta mi-a și îngăduit să spun că mărturisirea pietății filiale nu-i vrednică de cine știe ce laudă.

Să presupunem acum — e cazul nostru al doilea — că un fiu are părinți mofturoși. Asemenea părinți văd numai partea rea a lucrurilor, cu vîrsta se prefac în circotași îndărătnici; nu dau nimic moștenitorului lor, nu le pasă de greutatea bănești ale familiei lui și-și petrec timpul cerînd fiilor lor mîncăruri, băuturi ori veșminte. Ceea ce nu-i împiedică să tot meargă prin vecini să se plîngă de moștenitorul lor, spunînd că nu le dă nici o dovadă de pietate și blestemîndu-și soarta. În felul acesta terfelesc cinstea fiului. În acest caz, adevărata pietate filială stă în a respecta asemenea părinți, a te strădui să le păstrezi buna dispoziție și a-i compătimi pentru niște slăbiciuni ale firii care nu-s datorite decît bătrîneții.

Un samurai a cărui inimă va bate în felul acesta va ști, de sigur, care sînt și îndatoririle lealității față de suzeranul său. Se va purta ca un supus credincios nu numai atîta vreme cît autoritatea suzeranului e neștirbită, ci și în ceasurile cînd acesta va avea de înfruntat nenumărate piedici. Tocmai atunci își va înzeca dovezile de lealitate. Nu-și va părăsi suzeranul, măcar de ar coborî numărul supușilor acestuia de la o sută la zece, de la zece la unu. În vreme de război, dovada lealității va sta în a înfrunta de nenumărate ori săgețile vrăjmașe, fără ca să-i pese de viața sa.

Vedem astfel că suzeranul a luat oarecum locul părinților, iar lealitatea pe cel al pietății filiale. Ceea ce nu se schimbă e sinceritatea. Cei din vechime spuneau că supușii leali trebuie căutați în familiile unde copiii dau dovadă de pietate filială. Și la drept vorbind, nici că s-ar putea presupune să se afle un copil care ar fi credincios suzeranului său și care în același timp ar nesocoti îndatoririle pietății filiale.

Omul acesta neîntreg, omul acesta lipsit de pietate față de părinții care sînt însăși tulpina lui, cum de-ar putea fi simțitor cînd e miluit de un suzeran care nu-i este decît un străin? cum i-ar putea oare vădi lealitatea?

Un copil care nu dă dovadă de recunoștință față de familia lui nu se va pricepe, cînd o va părăsi mai tîrziu, pentru a se duce să slujească unui suzeran, să ia seama decît la izbînda politică și militară a acestui suzeran. Cît de puțin se va clătina norocul acestuia, inima supusului de grabă se va schimba. Iar cînd va sosi ceasul luptei, el o va lua la sănătoasa printre săgețile vrăjmașe, ori va trăda, ori se va preda. Asemenea purtări s-au mai văzut și astăzi, întocmai ca altădată.

Am scris cugetările acestea pentru ca tinerii samurai să știe lămurit ce stare sufletească trebuie să-și păstreze.

VITEJI

Bushido are nevoie de cele trei virtuți firești: lealitatea, duhul dreptății și vitejia. Numai astfel se poate vorbi de un samurai leal, de un samurai drept și de un samurai viteaz. Despre un samurai care practică în același timp aceste trei morale se spune că este un samurai de seamă.

Samurarii așeștia leali și drepti e ușor să-i deosebești prin purtarea lor de fiecare zi. Te întrebi însă adesea dacă e cu putință să afli samurai viteji în vremea noastră, pentru că trăim timpuri pașnice și pentru că nu avem de fel prilejul de a face dovadă de vitejie. De fapt nu avem de ce ne îndoii.

Să vorbim mai lămurit.

Nu trebuie să credem că vitejia unui samurai nu poate fi cunoscută decît pe cîmpul de luptă, atunci cînd poartă o armură, o sabie sau ține *naginata*¹ în mînă.

¹ *Naginata* era o armă alcătuită dintr-o sabie lungă prinsă de un miner lung și el (totul de vreo doi metri)

Vitejii pot fi lesne deosebiți de ne-viteji în situațiile obișnuite ale vieții de toate zilele. Un viteaz adevărat va fi leal cu suzeranul lui, va da dovadă de pietate față de părinți, va folosi orice clipă de răgaz pentru a studia și a face exerciții cu armele. Va fi mereu modest și va disprețui luxul. Va chibzui mai înainte de a cheltui fie chiar și un *sen*¹. Dacă luăm aceasta drept sgîrcenie, ne înșelăm amarnic. La nevoie nu va șovăi să-și cheltuiască toată averea, fără părere de rău.

Dacă suzeranul lui i-o interzice, ori de ar fi împotriva voinței părinților lui, se va feri să meargă acolo unde l-ar purta imboldurile lăuntrice. Va lepăda pînă și dorințele la care e cel mai greu să renunți. În sfîrșit, nu va face nimic ce s-ar împotrivi voinței suzeranului sau celei a părinților.

Deoarece, vrînd să-și folosească trupul vînjos, e deplin hotărît să făptuiască măcar odată o viteză, își va cruța sănătatea; va minca și va bea cumpătat. Se va feri de voluptate, pricină de căpetenie a greșelilor pe care le poate săvîrși un bărbat.

Pe scurt, se poate spune că toți cei care știu a stăruî în împotrivirea față de ispite, pot fi socotiți drept începători în alte viteze.

Dimpotrivă, un ne-viteaz nu va da cinstire suzeranului și părinților săi decît de ochii lumii, nu-i va cinsti niciodată din toată inima. Nu va lua cituși de puțin aminte la opreliștea suzeranului sau la împotrivirea părinților. Se va arăta nestăpînit în locurile unde nu se cade să meargă, se va purta fără de cuviință. Se va lăsa minat de toane, va dormi prea adeseori pînă tîrziu dimineața și nu-și va vedea de învățătură. Nu se va pricepe să minuiască nici o armă, fălindu-se în schimb cu cine știe ce ușurative arte distractive unde e, de fapt, neîndemînat. Tot astfel, fără a sta mult pe gînduri, își va irosi banii pe jocuri fără noimă și-și va risipi toată solda.

Dimpotrivă, pentru cele trebuincioase se va arăta zgîrcit; bunăoară, nu-l va duce gîndul să facă reparațiile cuvenite armurilor și celorlalte lucruri moștenite de la părinți. Nu se va gîndi de asemeni nicicînd să-și verifice armele, harnașamentele și caii, ori să-i înnoiască. Nici nu se va gîndi că dacă se îmbolnăvește, nu-și va putea sluji suzeranul și va pricinui necazuri părinților lui. Va minca și va bea, așadar, fără măsură, și se va deda voluptății nechibzuind că o astfel de purtare nu-i bună decît ca să-și scurteze viața. Acestea toate se datorează slăbiciunii caracterului său care nu-i îngăduie să fie statornic și nu ne înșelăm niciodată cînd luăm astfel de semne drept caracterul însuși al samurailor fricoși.

Iată de ce putem deosebi pe viteji de fricoși chiar cînd șed pe *tatami*-urile² din casele lor.

Acestea toate le-am scris pentru ca tinerii samurai să știe cum trebuie să le fie starea lor sufletească.

RESPECTUL

Îndeplinirea celor două reguli morale, lealitatea și pietatea filială, nu se mărginește la samurai. Agricultorii, meșteșugarii și neguțătorii sînt și ei chemați să le țină.

Dar ia să cercetăm cum stau lucrurile cu aceste trei meserii. Un copil ori un servitor, cînd se află în fața părinților ori stăpînului lor, își poate încrucișa picioarele, își poate vîrî mîinile în buzunare, poate vorbi stînd în picioare, fără a se lăsa pe vine și fără a pune cuviincios amîndouă mîinile pe *tatami*, atunci cînd părinții ori stăpînul șed. Cu toate că se poartă fără cuviință, e de ajuns ca cei din aceste meserii să

¹ Unitate monetară din vechime, a mia parte dintr-un *Kan*.

² *Tatami*: dreptunghi de paie bine presat (1 x 80 x 90 cm.), acoperit de o rogojină. E suplu. Podeaua unei case japoneze e acoperită cu *tatami*. În casele japoneze se umblă desculț.

dovedească sinceritate în respectul datorat părinților ori stăpînului. La atîta se mărginește lealitatea și pietatea filială potrivite stării lor.

Cînd e însă vorba de un *bushido*, respectul spiritual nu mai e de ajuns lealității și pietății filiale. Pentru a respecta morala trebuie să îndeplinești și formele exterioare ale respectului cuvenit suzeranului ori părinților.

Iată cum ar trebui să fie lealitatea sau pietatea filială a samurailui. Un samurai, oriunde s-ar întîmpla să doarmă, nu trebuie să-și pună picioarele în direcția locuinței suzeranului său. Cînd face exerciții de tragere cu arcul nu trebuie să-și arunce săgeata în direcția suzeranului său. Cînd lasă lancea ori *naginata* din mînă, trebuie să ia aminte ca tășul să nu fie așezat în direcția suzeranului. Dacă aude vorbindu-se de suzeranul lui, ori dacă el însuși vorbește de el, trebuie să se ridice în capul oaselor dacă e culcat; dacă e așezat cu picioarele încrucișate, trebuie să ia poziția de ceremonie. Acestea cît privește pe *bushido*.

Se găsesc totuși samurai care, știind unde se află suzeranul lor, își țin picioarele în direcția aceia sau care vorbesc despre suzeranul lor stînd mai departe culcați pe *tatami*. Mai sînt și samurai care atunci cînd primesc o epistolă scrisă de părinții lor nu se pricep s-o citească după cuviință și potrivit cu eticheta prescrisă: o citesc ținînd-o pe genunchi sau culcați pe *tatami*, și după ce au citit-o o pun de o parte, ori o rup ca să-și curețe luleaua sau felinarul. Trebuie să spunem că purtările acestea sînt ale celor de jos.

Un samurai ce se poartă astfel va vorbi în lume, cu glas înalt, despre cusururile familiei suzerane, nu va pregeta să intre în vorbă chiar cu un necunoscut pentru a-i da amănunte despre părinții ori frații săi, bătîndu-și joc de ei ori bîrfîndu-i. Va ajunge într-o bună zi să fie pedepsit de suzeranul lui, îl vor bate nenorocirile și va muri în împrejurări nevrednice de un samurai, ori nu va putea viețui decît ca un nevrednic. Pe scurt, nu va putea niciodată duce o viață ca lumea.

A fost odinioară, în vremea lui Keisho (1596—1614) un căpitan de pedestrași, pe nume Kuni Saizo, vasal al seniorului Fukushima Saemon Taiyu Masanori. Era de gardă la poarta Kurogane la palatul din Hiroshima în provincia Aki. Într-o seară cînd era de gardă și se culcase pe *tatami* spre a se odihni, deoarece era destul de virtuos, un paj al lui Masanori veni să-i aducă o prepeliță și-l înștiință că vînatul fusese prins de suzeranul însuși, cu șoimul lui, și că din porunca înălțimii Sale i se înfățișa ca darul. De îndată ce Saizo auzi numele suzeranului său, se ridică în picioare, își îmbracă *hakama*¹, se îndreaptă cu fața către castel, apoi îi spuse cu multă cuviință pajului că nu va întîrzia să se ducă personal la castel spre a mulțumi suzeranului. După care, cătrănit, se întoarse către paj.

« Nătărău ce ești ! Drept e că încă n-ai experiență și că nu ești îndestul de învățat. De ce n-ai așteptat, înainte de a da glas Cuvîntului Său, să fi isprăvit de a mă îmbrăca ? Tare nătărău mai ești că ai dat glas Cuvîntului Său pe cînd mai eram culcat ! De n-ai fi atît de tînăr, aș ști eu să te învăț minte, dar cum nu ești decît un papă-lapte, află că te iert ».

Pajul se fîstîci de tot, se grăbi să se întoarcă la castel și povesti cele întîmplate celor de o seamă cu el. Curînd Masanori află și el. Își chemă pajul și-i ceru amănunte. Acesta îi povesti tot ce spusese Saizo. Masanori îi vorbi : « Te-ai purtat necuviincios și Saizo s-a supărat pe bună dreptate. Aș dori ca toți samurail mei din Aki și Bishu să se poarte ca Saizo. De-ar fi așa, nu s-ar afla piedică pe care să n-o putem birui ».

Acestea toate le-am scris pentru ca tinerii samurai să știe ce stare sufletească trebuie să-și păstreze.

¹ Pantaloni ori fustă purtată de bărbați.

CUM SĂ-ȚI CONDUCI FAMILIA

Dacă un samurai află de ceva ce nu se cade despre nevasta lui, se cuvine să i-o aducă la cunoștință pentru ca ea să-și dea seama de greșeala ei. Iar dacă greșeala este mică, trebuie să fie îndejuns de îngăduitor ca s-o ierte. Dar dacă nevasta se dovedește a fi o fire rea și poate fi socotită ca nevrednică să poarte răspunderile unei soții, îi este îngăduit în acest caz s-o alunge trimițând-o înapoi la părinții ei.

Totuși, odată ce ai ales o femeie drept soție și ai pus pe alții în situația de a-i spune Doamnă, dacă ai rosti sudălmii te-ai purta ca mitocanii, iar nu ca un samurai socotit a fi cavaler. S-o ameninți prefăcându-te că scoți sabia ori să-i dai un pumn ar fi o purtare pentru care nu încapе iertare, la care nu te poți aștepta decât la samurarii netrebniici.

Să fim mai lămurii.

O femeie născută într-o familie de samurai, când va fi ajuns soție, va dovedi destulă răbdare pentru a îndura plângînd pumnii pe care nu i-ar fi îndurat dacă s-ar fi născut bărbat. Pentru că, din nefericire, e născută femeie îi și îndură.

Să folosească fără temei violența, atunci când celălalt nu i se poate împotrivi, nu ar fi desigur purtarea unui samurai viteaz. Să-ți placă purtarea pe care samurarii viteji o urăsc ar însemna să dai dovadă de netrebnicie.

Acestea toate le-am scris pentru ca tinerii samurai de astăzi să știe cum trebuie să le fie inima.

DESPRE DEMNITATEA MORALĂ

Acum cincizeci ori șaizeci de ani samurarii lipsiți de ocupație își exprimau dorințele privitoare la soldă în felul următor: « S-ar cuveni să am cel puțin un al doilea cal » însemna că cerea o soldă depășind 500 de Koku (90 kilolitri de orez pe an)¹; « cel puțin o lance ruginită » voia să spună că s-ar mulțumi și cu o soldă de 100 de Koku, dar că era legat de cinstea de a fi ofițer.

Samurarii din vremurile acelea ținînd să păstreze vechile datine, onoarea nu le îngăduia să-și exprime cererile în cifre reale. De aceea întrebunțau expresii ca cele de mai sus. « Șoimul nu ciugulește spicele chiar cînd moare de foame; tot astfel, folosind o scobitoare, samuraiul se va preface sătul chiar dacă n-a mîncat » era un proverb al epocii în care tinerii nu vorbeau niciodată de gospodărie, de cîștiguri, de pierderile bănești și nici de prețul bunurilor. Roșeau cînd auzeau povești de dragoste.

Un samurai modern, deși nu se poate asemui cu cei din vechime, trebuie cel puțin să respecte purtările samurailor de altădată și să rîvnească a-i imita. Nimic mai uricios decât un samurai care nici nu știe că și-a zdrobit nasul atîta timp cît mai e în stare să răsufle.

Am însemnat aceste cîteva cugetări pentru ca tinerii samurai să știe cum trebuie să le fie mereu starea sufletească.

CEASUL DIN URMĂ

Cea dintîi grijă a unui samurai, oricare i-ar fi rangul, trebuie să poarte asupra atitudinii lui în fața morții. Deși tot ce spune este cu temei, și, în mod obișnuit va fi fost cinstit ca un om chibzuit și înzestrat cu istețime, dacă un samurai își pierde sîngele rece și cumpătul în ceasul din urmă, adică de va avea o ținută nepermisă pentru acest din urmă ceas, faptele bune pe care le-a săvîrșit în trecut nu-s

¹ Koku = 180 litri. Samuraii erau plătiți cu orez.

bune de nimic. Va fi privit, atunci, cu dispreț de cei mai înțelepți, și va fi spre rușinea lui.

Un samurai, dacă a putut dobîndi o mare cinste prin purtarea-i vitejească pe cîmpul de luptă, pricina este că în străfundurile ființei sale a luat hotărîrea neclintită de a muri în război. Dacă, spre pildă, pierde din nenorocire bătlia și e silit să-și dea viața, îi va arăta, cu curaj, dușmanului, cine este el, atunci cînd acesta îl cheamă, și va muri cu surîsul pe buze fără a se vădi cu nimic netrebnic. De va fi rănit grav, atît de grav încît nici o intervenție chirurgicală să-l mai poată vindeca, de-și va fi păstrat cunoștința, va vorbi după cuviință în fața superiorilor și egalilor săi și va muri cu sînge rece, dîndu-și bine seama de starea rănii sale. Iată care e prima virtute a unui samurai.

Dacă luăm bine aminte la faptele acestea, chiar în vreme de pace un samurai, deși tînăr — fără a mai vorbi de cei vîrstnici — de se îmbolnăvește, trebuie să ia hotărîrea de a nu lăsa nici o tulburare după moartea lui. Dacă are vreo dregătorie de seamă, ori mai mlcă, își va chema superiorul, cită vreme e încă în stare să vorbească, spre a-i mărturisi recunoștința pentru bunăvoința pe care acesta din urmă i-a arătat-o.

Va arăta cît de rău îi pare că, deși ar fi dorit să-i mai slujească, nu va fi desigur în stare s-o facă, deoarece e rău bolnav și nu mai poate nădăjdui tămăduirea. Îi va spune de asemeni cît îi pare de rău după el, dar, cum nu se mai poate face nimic, îi va mulțumi doar cu vorbe simple pentru milele de pînă atunci și-l va ruga să transmită spusele sale căpeteniei slujbașilor de la curtea seniorului (*Roku*).

După aceea, își va lua rămas bun de la rude și de la prieteni.

În sfîrșit, își va chema fiul. Îi va arăta că a muri de boală, deși în împrejurări unde toți îi dovedesc bunăvoință, nu se potrivește cu dorința adevăratului samurai, dar că moartea lui nu mai poate fi înlăturată. Îi va spune de pildă: « Tu, deși tînăr, vei stăruî neclintit în hotărîrea mea față de suzeran și în deosebi vei fi gata să-i fii de folos în împrejurări de seamă. Fii mereu leal, străduiește-te să-l slujești. Dacă nu-mi respecti voința, vei fi desmoștenit chiar după ce eu voi fi în morîmt ». A rosti cu asprime asemenea vorbe în preajma morții se potrivește cu virtutea unui adevărat samurai.

Un sfînt (Confucius) a spus că vorbele rostite în ceasul morții sînt vrednice de a fienerate. Astfel trebuie să fie moartea unui samurai.

Dacă însă un samurai nu-și dă seama că boala lui n-are leac, dacă nu se gîndește cu adevărat la moarte, dacă întîmpină cu bucurie pe cei care-i spun că boala lui nu e gravă, dar urăște pe cei care-i spun adevărul și se împotrivesc medicului, pentru a trece la superstiții lipsite de rost; dacă, în sfîrșit, își pierde capul și-și înrăutățește doar boala și moare fără a-și scrie un testament, moartea aceasta va fi aidoma cu a unui ciine sau a unei pisici, ar fi înfrîngerea desăvîrșită a întregii sale vieți, aceeași înfrîngere de care am pomenit la începutul acestui capitol. Unul ca acesta a uitat de bună seamă să păstreze neîncetat în inima lui gîndul morții. El însuși, privind cu durere la moartea altora, crezuse că numai el era în stare să trăiască ani îndelungați pe acest pămînt.

E o adîncă neînțelegere a morții, datorită spiritului de zgîrcenie și iubirii de viață. Cu asemenea simțăminte nu vom putea niciodată nădăjdui ca un samurai să moară cu glorie pentru suzeranul lui pe cîmpul de luptă. Samuraiul trebuie deci să știe că a muri de boală, pe *tatami*, este lucrul cel mai important din viața sa: iată ce sîntem îndrituiți a spune.

Am scris aceste cugetări pentru ca tinerii samurai să știe lămurit ce simțăminte trebuie să aibă.

În românește de SERGIU AL-GEORGE și N. STEINHARDT

BĂLTOACE DE UMBRĂ

Nuvelă

BĂTRÎNUL

Trecuse mai bine de un an de cînd un nou război începuse în Coreea dar în mahalaua în care se aciuiase bătrînul nu se vedeau încă semne nici că s-ar fi sfîrșit celălalt. În primul rînd era îmbrăcămintea bătrînului: un veston militar petecit și un pantalon de G. I. cu care îl milostivise o prostituată care locuia în aceeași casă. Decorul în care bătrînul aduna de pe jos mucuri de țigări umblînd cu pași mărunți și repezi de păpușă mecanică stricată, era orașul Tokio dar omul nu ar fi părut ne la locul lui chiar și într-o pădure deasă din Birmania de Sus unde luxurianta proliferare vegetală luase dintr-odată mirosul morții. Bătrînul purta cîte o traistă spînzurată de fiecare umăr. Într-una din ele care conținea de-ale gurii la fel de rareori ca ranițele nefericiților soldați din Birmania, nu se afla decît o veche cutie de conserve folosită drept gamelă, o pereche de bețișoare, o cutie de chibrituri, un ștergar în zdrențe cules cine știe unde, un ziar în care să învelească orice descoperire de seamă, de pildă, resturi de mîncare aruncate la gunoi dar poate nestricate încă, sau poate un creion furat de la vînzătorul de ponturi pentru cursele cicliste, care locuia în aceeași casă mobilată.

În această casă a asistenței sociale, furtul era lucru tot atît de firesc ca și în armată. Era la fel cu peste o sută de alte case ale asistenței sociale, care, în ciuda numelui lor, nu au nimic comun cu acelea din țările în care securitatea socială funcționează cu adevărat. Acea în care stătea bătrînul purta interminabilul nume de «Casă a speranței, a Vălului Ceresc, al patruzecilea hotel de binefacere întemeiat și condus de Federația de Societăți hoteliere ale Așezămintelor de categoria doua din Tokyo», dar pentru acei care puteau să mai creadă că era o instituție socială vrednică de acest nume trebuie să semnalăm că această Casă a Speranței a Vălului Ceresc nu era, într-adevăr, apărută de cer, decît printr-o perdea. Cu alte cuvinte era o cutie dreptunghiulară ai cărei pereți de scînduri, mai subțiri decît cei ai unei barăci militare, susțineau o foaie de cort gudronată în grabă. Această «Casă» nu avea decît o singură încăpere și toți locuitorii ei, erau, ca și bătrînul, îmbrăcați cel puțin pe jumătate în kaki și cu surplusuri ale armatei. Coloanele de la intrare —

* LES TEMPS MODERNES nr. 272, februarie 1969, pp. 1460 — 1479

sau mai curînd stîlpii subțiri care susțineau scîndura pe care era scris interminabilul nume ale casei — purtau în cap niște căști de oțel roase de rugină, ca acelea care se văd pe mormintele soldaților necunoscuți. Șase ani după sfîrșitul războiului, clasele superioare se debarasaseră puțin cîte puțin de amintirile vestimentare ale războiului. Pe strada Ginza în afară de soldați și de poliția ocupanților, doar cerșetorii, măturații și alți sărăntoci mai purtau încă efecte militare. Casa Vălului Ceresc părea singura uitată de marele tăvălug, care, pretutindeni în alte părți, ștersese urmele războiului. Încăstrată între celelalte case ale străzii, această cabană informă adăpostea bărbați și femei cu chipuri mohorîte și buhăite. După socoteala bătrînului cartierul număra cam zece mii de locuitori veniți din toate colțurile țării. Toți naufragiaseră acolo împingi de mizerie. Pe toți evenimentele îi făcuseră să piardă roadele unei vieți întregi de muncă. Și veneau din ce în ce mai mulți.

În picioare, între stîlpii împodobiți cu căști, bătrînul privea cerul. Trebuia să fie cam șapte dimineața. Era deja cumplit de cald. Deși gol, canalul fără capac exala ca de obicei o duhoare de piele putrezită și de alimente vitaminate pe bază de pește. Bătrînul încercă să-și aducă aminte ce mîncase seara în ajun, dar ca de obicei amintirile i se încălceau. Cu capul plecat și spatele adus, se urni din loc. Cumpără pentru treisprezece yenî un sfert de cartofi fierți de la o femeie cu față surizătoare, care făcea acest mic comerț în timp ce păzea o bibliotecă turnantă, apoi își continuă drumul, mestecînd cu dinții din față cartofii, pe care îi înghițea bînd din cînd în cînd cîte o gură de apă. Bătrînul s-ar fi resemnat să nu mai aibă nici o măsă, dar una din marile lui griji era gîndul ce ar fi făcut dacă i-ar fi căzut și dinții din față. Dacă se întîmpla așa ceva nu mai fi putea să-și exercite meseria, adică să-și recite nesfîrșita litanie ca să-și vîndă periile de cauciuc.

Cu toate că mahalaua Asakusa purta încă urmele războiului nu era o rațiune suficientă pentru ca sărmanul bătrîn să fie redus la un sfert de cartofi pe zi într-o epocă în care distrugerile războiului erau atît de bine refăcute și în care belșugul făcea posibil ca războiul să înceapă din nou. Bătrînul avea cei douăzeci și cinci de yenî cît l-ar fi costat un prînz adevărat, dar astăzi își făcuse un plan precis și pentru a-l realiza avea nevoie de cei o sută doisprezece yenî strînși în traista lui.

În ajun, în timp ce mîncă niște pîine la umbra unui pîlc de arbori închirciți în partea din Asuka ce scăpase, nu se știe cum, de la incendiu, bătrînul citise un ziar aruncat acolo de un tînăr. Puțin îl interesa numele și data ziarului. Era multă vreme — începînd cu anii care i se șterseseră aproape de tot din amintire — de cînd pentru el, un ziar era ceva în care se vorbea de război pe prima pagină, de finanțe în a doua, de moarte în a treia, de grădînit și istorii cu femei în a patra. Din punct de vedere medical, își spunea bătrînul, se putea să fie atins de amnezie senilă, dar la ce ar fi folosit să știe numele exact al bolii sale? La fel cum hotărîse că trebuia să aibă cam șaiszeci și cinci de ani, și că, dacă se înșela, nu avea de fapt nici o importanță.

Acestea spuse, ar fi greșit să conchidem că bătrînul nu se mai interesa de nimic. Este chiar probabil că nimeni, în Casa Speranței, nu citea ziarele cu atîta lăcomie ca el. Ochelarii lui mici, în rame de oțel, erau întotdeauna strălucitori. Ceea ce căuta bătrînul în ziare era pe el însuși. Era trecutul lui. Dacă citea că izbucnise un incendiu la Hachiôji, pleca de îndată la Hachiôji; dacă se povestea că fusese arestată o bandă de distilatori clandestini la Fukagawa, pleca la Fukagawa; dacă se comisesse un omor la Kawasaki, alerga la Kawasaki. Bătrînul încerca să afle cine era și, mai ales, unde se născuse. Cum va afla, va părăsi acest împutit stabiliment al asistenței sociale și se va duce în orașul sau satul său de baștină unde își va avea casa lui, își va cîștiga viața și va putea în sfîrșit să moară.

Și iată că în ziarul pe care îl citise în ajun dăduse peste relatarea sinuciderii a două femei tinere care își luaseră viața din dragoste pe plaja de la Y în regiunea Sphonan. Citind acea relatare, bătrînul avusese dintr-odată impresia că trebuia să se fi născut într-un oraș de pe malul unei mări. Oricum ar fi fost, demult nu mai văzuse albastrul mării și treburile lui mergeau întotdeauna bine în orașele unde avusese loc o sinucidere, un omor sau un incendiu. Oriunde plutea încă umbra morții, chiar dacă nu izbutea să vîndă nici o singură perie, discursurile lui îi aduceau cu ce să-și plătească masa de seară și patul. Era de altfel foarte plăcut să cîștigi niște bani fără să faci nimic altceva decît să vorbești. De cîte ori i se întîmpla așa ceva, bătrînul avea impresia că e preot sau membru al parlamentului, și se întrebă dacă nu cumva fusese odinioară un personaj politic. Își dădea foarte bine seama că la Casa Speranței ca și pretutindeni de altminteri, oamenii se purtau cu el așa cum te porți cu un nebun, dar asta nu-l supăra cîtuși de puțin. Dacă, datorită smintelii care i se presupunea, îi era destul să vorbească ca să primească bani, însemna că e cu atît mai bine să fii nebun.

În ziua aceea bătrînul se ducea la Y unde două femei tinere își puseseră capăt zilelor din dragoste. Ar fi putut lua tramvaiul la stația vecină cu casa unde locuia și să ajungă cam într-un ceas la gara centrală din Tokyo. Dar îi plăcea să umble pe jos. Cînd ieșea din baraca lui îi plăcea mai ales să hoinărească în liniște gîndindu-se la ceea ce fusese și la ce ajunsese acum. Deși memoria lui lăsa foarte mult de dorit, sulul de ceață albă care îi învăluia mintea avea unele găuri prin care bătrînul întrevădea uneori, într-un fel de penumbră unele lucruri care i se păreau că ar fi crîmpeie ale trecutului său. Chiar și în ajun, în timp ce se uita cum se rotesc călușeii din bilciul de la Rokku, o nouă ruptură se produsese în perdeaua albă și zărise două bucățele de trecut: «optsprezece aprilie» și «Bombardament». Dar bătrînul încercase zadarnic să facă o legătură între ele. Niciuna din aceste amintiri care îi ieșeau din ceață nu părea să aibă vreo legătură cu celelalte. Găurile rămîneau încă păținat distincte unele de celelalte și cînd uneori bătrînul încerca să le sondeze, i se părea că din ele ieșea zgomotul unui ris dement. Nimic nu avea legătură cu nimic. Dar cînd constata acest lucru, bătrînul nu se necăjea. Războaiele nu erau ele aproape singurele lucruri care se înverigau unele cu altele? În general, lumea din afară continua să-și vadă de drumul ei și, astfel, neajunsurile lui lăuntrice nu mai nelinișteau deloc pe bătrîn. I se părea chiar că, în chip ciudat, viața devenise ceva mai ușoară pentru el de cînd războiul izbucnise în Coreea — în vară avea să se împlinească un an de atunci. I se părea de asemenea, că mai mulți oameni ca înainte îl ascultau vorbind. De aceea, în fiecare dimineață cînd pleca de acasă, se dichisea cu mai multă grijă. Să se îmbrace așa cum se cădea ca să se arate printre oameni, nu era mare lucru: ceea ce îi dădea mai mult de furcă era nasul. În dreapta, nasul bătrînului n-avea nară. Osul era gol. Prostituata trecută de patruzeci de ani care în Casa Speranței dormea întotdeauna pe rogojina vecină cu a lui, făcea deseori glume pe socoteala asta. Spunea cu un aer competent că fără doar și poate sifilisul îi mîncase nasul, că ea auzise spunîndu-se că te vindeci de sifilis dacă îți provoci o febră foarte mare și că din febra asta trebuia să se tragă scrînteala bătrînului fiindcă, urcîndu-i-se la cap, îi luase memoria. Cîteodată, avea mîncărimi cumplite în nas și din nara roasă ieșea un fel de praf alb. Singur nasul, nasul lui, îi pricinuia neconținute supărări. Astfel, în dimineața aceasta după ce ștersese cu grijă praful cel alb, bătrînul croise cu briceagul o bucățică de cauciuc tăiată din una din periile lui și răsucind-o cu meșteșug o virîse în nas în locul nării care lipsea, apoi o lipise sus și jos cu bande elastice care îi înconjurau capul și ceafa.

Bătrînul se duse pe jos pînă la riul Sumida și acolo, așteptînd tramvaiul, repetă în gînd fraze din discursul lui ca să se pună în starea de spirit necesară înainte de

a-și începe turneul. La drept vorbind, nu era o zi ca celelalte de vreme ce se ducea la plajă unde aveau să fie cu siguranță zeci de mii de oameni. Pentru el, ziua de astăzi avea să însemne marea ! Firește trebuiau să fie acolo și străini. Pe scurt, oameni care aveau să înțeleagă ce era scris pe tăbliile de om-sandwich pe care le purta. Din pricina acestor tăblii care spînzurau în față și în spate, bătrînului nu-i plăceau tramvaiele prea tixite : lăsa deci să treacă mai multe.

Cînd, în cele din urmă, se strecură cu zgomot de scînduri ciocnite, într-un vagon, cineva strigă : « Ei, ia uitați-vă la moșulică asta ! »

Glasul era răgușit, atît de răgușit încît nu se deslușea în el nici un fel de veselie. Ba avea chiar ceva ciudat de trist. Bătrînul se simțea întotdeauna cuprins de milă pentru cei ce rîdeau de el, mai ales cînd erau tineri. Întorcîndu-se văzu doi golănași în cămăși vîrgate. Fiindcă se uită aspru la cel ce strigase, acesta ridică din umeri și spuse celui alt băiat : « Ce e scris pe tăblia din față ? la te uită : *« Singurul cerșetor orator din Japonia. Produsul unei țări învinse. Regele caldarîmului. »* Ce zici de asta ? »

Frazele citite de golănaș erau urmate de versiunea lor engleză, în litere groase majuscule : « PRIVIȚI LA ACEST CERȘETOR UNIC. CEL MAI BUN PRODUS AL JAPONIEI ÎNVINSE ». Restul era scris în litere mărunte și fine și acoperea în întregime cele două tăblii. « Ascultați povestea tragică a vieții omului, povestită de un Jean-Valjean japonez, într-o Japonie care luptă pe o cărare pietroasă bătută de furturi. Ascultați cîntecele și monologurile lui precum și povestirile extrase din morala, religia și filozofia populară ».

OMUL

— Scoală-te tată ! Mi-ai făgăduit aseară.

Băiețușul lui, Ryotaro, se așezase călare peste el și își lipea de al lui obrazul micuț ud de sudoare. Sudoarea unui copil miroase mai puțin ca a unui adult, dar acest contact fusese de ajuns ca să-l îmbolnăvească la gândul de a se urca în trenuri întesate și îi luase chiar orice dorință de a se ridica din pat. Cînd se hotărî în sfîrșit, descoperi o vizită neașteptată în persoana unei fete cu ochelari care părea să fie o studentă.

— Experiența a dovedit că proporția persoanelor de aceeași vîrstă exercitînd anumite profesii reprezintă, în linii mari, o constantă în raport cu ansamblul populației. De aceea cerem celor care fac parte din aceste diverse grupe să ne exprime libera lor părere asupra anumitor subiecte. Firește, nu e vorba de o obligație și dacă nu sînteți de acord cu acest principiu sau nu aveți nici o părere, sînteți absolut liber să nu primiți. Dar dacă nu aveți nimic împotrivă, în măsura în care puteți . . .

Studenta transpira și mai mult decît ar fi fost normal pe un astfel de soare și pe o astfel de căldură. În spate și între sîni, bluza albă era leoarcă și picături de sudoare îi cădeau din păr.

— Ah ! Oamenii care se cred liberi să vorbească ! Să spună cu adevărat ce gîndesc ? Asta vreți nu-i așa ?

— Da. Noi vă vom fi foarte recunoscători dacă ați binevoi să ne dați concursul.

— Bine, bine. Dar cînd spui « noi », de cine-i vorba ? de dumneata sau de cine ?

— Mi-ai face un serviciu și mie dar cred și la toată lumea, în măsura în care această anchetă trebuie să reflecte o tendință a opiniei publice.

— Da, sigur . . . Dar totuși . . . Nu știu la ce scară e făcută această anchetă. Dacă o să te duci să vezi un număr destul de mare de oameni și dacă ai să ceri fiecăruia să-ți spună ce gândește, nu ai decât să păstrezi pentru dumneata rezultatele anchetei ca să ai un tablou complet al opiniei țării. Dar dacă e vorba să fie ajutate serviciile speciale ale poliției sau ceva în genul ăsta . . .

— Nu, nici gând de așa ceva ! Ancheta n-are nimic de a face cu poliția și nici cu guvernul.

— Ce se întâmplă tăticule ?

Retras într-un colț cu un aer bosumflat, Ryotaro se mărginise pînă acum să fulgere cu privirea pe intrusa care risca să împiedice proiectata plimbare la mare. Se apropie și puse o mînă umedă pe umărul tatălui.

— O anchetă despre opinia publică.

— Opinia publică ? Așa ceva se face și la noi la școală.

Și Ryotaro care era în primul an al ciclului mijlociu, apropié buzele de urechea tatălui său și, ca și cum ar fi vrut să se ferească, îi șopti plin de gravitate : « un băiat scrisese pe un zid : PARTIDUL COMUNIST. A fost dus la director ».

— Aveți pe foaia aceasta o explicație și indicații. Citiți-o, cred că totul e foarte limpede. Noi, anchetatorii, n-avem dreptul să vă dăm explicații care ar putea să vă influențeze. Așa se poate avea siguranță că ancheta a fost făcută cinstit.

După tonul studentei s-ar fi zis că citește notița explicativă. Faptul de a spune că anchetatorul nu trebuie în nici un fel să influențeze persoana întrebată părea firesc și întemeiat. Totuși, omul continua să nu se simtă la largul lui. Putea cineva să se aștepte ca o persoană anumită, locuind un imobil aparținînd Companiei Q Iron, într-un anumit cartier din Kawasaki, să-și exprime liber părerile ? Se putea concepe ca opiniile exprimate în aceste condiții să fi fost într-adevăr formulate în deplină libertate ? Colectarea unor astfel de opinii nu putea avea drept rezultat decât fabricarea unei opinii publice de un anumit tip pe o anumită perioadă. Lui, omului, care era socotit că « face astfel un serviciu la toată lumea », i se părea că a devenit o unitate într-un sistem matematic extrem de precis și perfect logic. Dar, prin acest vâl de logică simțea sfredelindu-l privirea unui « lucru », privire atît de intensă încît părea un pic nebună. Expresia ușurată a studentei spunea limpede că era deci hotărît că omul primise să răspundă. Se întoarse spre Yaeko, soția omului, care făcea prăjituri de orez și îi ceru un pahar cu apă. Nu mai rămînea decît un pas ca această studentă să devină un personaj — autoritate : de pildă, o funcționară oficială a biroului anti-răzvrătire. Aducînd paharul cu apă, Yaeko avea întipărită pe față expresia deosebită pe care o au oamenii, respectuoși față de lege, cînd au de a face cu un reprezentant al autorității, sau, mai bine zis, privind-o pe furiș, bărbatul ei crezu că, o dată mai mult, acesta era sentimentul care pusese stăpînire pe Yaeko.

— Tăticule, grăbește-te !

— Taci și așteaptă. Tăticul face ceva foarte serios.

Rînd pe rînd, ziarele, politica, poliția și radioul, acești enormi, acești uriași monștri, erau supuși judecății sale. Ancheta era minuțios pregătită și la fiecare întrebare fusese prevăzută și răspunsul : « nu am nici o părere ». Se putea răspunde : « nu am nici o părere » cînd erai întebat dacă se poate sau nu avea încredere în aceste instituții. Impresia globală era că ți se făcea o silnicie fără să fii victima unei efective silnicii. Omul avea senzația că a fost cufundat într-o lume cantitativă în care ar fi fost ispitit să introducă relația nemăsurabilă care desparte cunoașterea de ignoranță.

Omul era lac de sudoare, deabia se sculase din pat și o mare oboseală îi reteza parcă spatele. În timp ce completa formularul i se părea că el, soția sa Yaeko și fiul său erau urmăriți de ochi demenți împotriva cărora cu toții luptau ca să trăiască. Și, cuprins și el de un fel de nebunie, i se părea că lumea pătrundea ca prin niște pori prin pereții casei. Și cu cât se simțea străpuns mai adânc de funestele priviri, cu atât înțelegea mai bine că, intrînd mereu în contact în fiecare zi cu ele, datorită radioului și ziarelor el nu avea nici o legătură făcută de bună voie cu toți acești monștri care încercau acum să știe ce gîndește.

— Ai terminat?

— Aproape.

Ultima întrebare privea învățămîntul. Omul își aminti de orașul fortificat în care se născuse, unde crescuse și unde își trecuse examenul de înalte studii tehnice. Cît despre viața lui de student trebuia să recunoască — asta era adevărul — că în acea vreme grija lui cea mai mare nu era să facă studii strălucite ci — grijă negativă — cum să găsească mijlocul să scape viu din război. Acest sentiment înghețat de singurătate și de neputință nu-l părăsise în tot timpul campaniei din Birmania și îl mai stăpînea încă.

— Poftim !

Studenta luă formularul, își șterse fruntea și mulțumi politicoasă cu o înclinare din cap. Omul nu simți nici o plăcere privind-o îndepărtîndu-se, un pic încovoiată, pe stradă, dar cînd nu o mai văzu avu deodată impresia că își regăsește calitatea de soț și de părinte. Încercă să-și reamintească chipul studentei dar n-ar mai fi știut să spună dacă avea părul tuns scurt sau ondulat.

— Acum pornim !

Ryotaro care se plimba prin casă cu minile la spate, rostise această hotărîre cu tonul unui adult.

Dintr-odată minuscula terasă cu ciment pe jos devenise prea mică pentru ei trei, atîta se agitau. O discuție se iscă dacă trebuiau să-și pună pantofi sau galenți cu talpă de lemn. Yaeko motiva că dacă-și punea galenți cu rochia ei de vară, nimeni n-ar ști dacă se duce la piață sau dacă a pornit să-și facă plimbarea de o dată pe an la mare. Cît despre Ryotaro nu avea decît o dorință: să se isprăvească mai repede cu toate mofturile astea și să pornească de acasă înainte ca ceva neprevăzut să-i întîrzie din nou.

— Ce importanță are dacă puneți galenți sau pantofi ? Hai odată !

În cele din urmă omul își puse galenți, femeia și copilul pantofi.

În tren aproape o treime din călătorii așezați dormeau, nu fiindcă se simțeau bine ci fiindcă nu puteau face altceva; dacă se mișcau deranjau șirul de călători în picioare; dacă se ridicau de pe locurile lor, numai decît li se ocupau; fiindcă erau blocați și numai la sosire aveau să fie eliberați și fiindcă oboseala lor acumulată zi de zi devenea zdrobitoare în acest vagon arhiplin. Jumătate din « așezații » care nu dormeau, mîncau, și cei « în picioare » făceau la fel de îndată ce găseau un loc. Omul simțea lipite de el brațele umede a două fete. Amîndouă grăsuțe și rotofee, aveau buzele agresiv boite și părul ondulat și vopsit într-un castaniu roșcat.

Ryotaro se strecurase între două bănci ca să profite de firicelul de aer care venea pe fereastră. Yaeko se ținea strîns de cîngătoarea de plastic a bărbatului ei care o auzea răsuflînd la urechea lui. Suvițe de păr i se lipiseră de tîmple și ochii i se cufundaseră în orbite. Omul își aminti vremea cînd Yaeko se ducea pe jos pînă la Ofuma în nadejdea să găsească acolo ceva cartofi.

Tocmai ajungeau la Ofuma. Trenul se opri, ușile se deschiseră automat și rămăseră deschise. Trei minute. Patru minute. Cum aerul rămînea nemișcat, atmosfera

din vagon se îngreună de acra duhoare umană. Oamenii începură să mormăie. Yaeko întrebă ce se întâmplă și Ryotaro porni să se vaita. Omul nu avu răgazul să le răspundă. Un glas răsună într-un difuzor :

« Călătorii sînt înștiințați că o scurtă așteptare este necesară ca să poată trece un tren cu prioritate, un tren al forțelor de ocupație ». Cea mai mare parte a « așezărilor » se resemnă și se apucă să-și facă vînt cu zierele. Dar cei în picioare murmurară mai tare. Un glas de bărbat ciudat de ascuțit se ridică : « Ticăloasele ! Uitați ce fac curviștinele alea ! »

Omul se uită pe furiș la cele două vecine ale sale ca să le vadă reacția. În timp ce toți călătorii se indignau ele păstrau o tăcere absolută. Fără să se sinchisească de ce se petrecea în jurul lor, priveau întins pe fereastră spre peronul din față. Intrigat omul le urmări privirea.

— Tăticule, nu plecăm ? iau foc.

— Da, da . . .

Demult, din zilele înfrîngerii, nu mai văzuse un asemenea spectacol. La toate fereștrele trenului negru oprit la celălalt peron bărbați în uniforme kaki se aplecau în afară și mulți dintre ei strîngeau în brațe femeile care se aflau jos lîngă vagoane. Omul își holba ochii dar nu putea să rămînă nici o îndoială. Femeile acelea erau japoneze. Și erau de aceeași teapă cu cele două fete lipite de el. Cu siguranță spectacolul de pe celălalt peron făcuse să țîșnească glasul acela atît de pițigăiat.

Cînd trenul negru porni, femeile îl urmară cîteva clipe, alergînd de-a lungul lui, cu brațele întinse. Apoi trenul negru dispăru dar acela în care se afla omul și familia lui tot nu se clîntea. Călătorii nu se mai gîndeau să bodogăne. Discutau cu toții despre destinația trenului negru. Cele două vecine ale omului schimbă cîteva cuvinte apoi tăcură. Roșul lor de buze, permanentul și rochiile europenești nu mai păreau pene împrumutate acum cînd toată lumea înțelesese ce se afla dedesubt. Cea mai înaltă avea ochii umezi cea mai mică spuse cu glasul strănutat : « Spune tu . . . » dar chiar în acel moment patru fete venite de pe peronul din față se urcară în vagon, își deschiseră drum fără să se sinchisească de cei îngrămădiți la ușă, făcură o gaură în înghesuială și se strînseră ghem. Umerii și capul le tremurau : plîngeau. Ce idioție, își spuse omul. Dar în același timp găsea că era și ceva mișcător în tot ce se petrecuse.

Trenul se urni. Ryotaro se uită cu severitate la tatăl său. Yaeko se silea să nu se uite la femeie.

Trenul se tîra de vreo cîțva timp cînd omul auzi icniri de rîs, undeva, în spatele lui. Cuvinte întretăiate îi ajunseră la ureche, rostite de un glas ciudat de morocănos : « Vrăjite de zeul morții . . . America și Japonia . . . vor muri. Această constatare o dată făcută . . . »

Urmarea fu acoperită de rîsete.

PLAJA

N-aveau decît să ridă de el, asta n-avea mare importanță. De altfel, era cam tare de ureche. Dar era totuși supărător să vadă că începuse să vorbească în fața unui public și într-un decor care nu se potriveau cu lucrurile serioase. Își înălță iar glasul.

— America . . . și Japonia . . . , vor muri ! Această constatare o dată făcută . . .

Bătrînul nu auzea el însuși nici jumătate din cele ce spunea. Tîmplele îi zvîcneau dureros. Parcă toate vinele i-ar fi plesnit în creier.

— Această constatare preliminară o dată făcută, aflați că folosirea bioxidului de carbon se răspîndește . . . ca protecție împotriva bombei atomice . . . Așadar, nu aveți decît să încălziți o farfurie cu sare într-o încăpere . . . ca să faceți fumigații...

Nu avea nici familie, nici cămin, nici amintiri și era sărac; îi lipsea jumătate de nas și nici nu dispunea de un acoperiș al lui. Și știa că nu o să-și afle liniște pînă ce nu va găsi un loc unde să fie mulțumit să moară. În ceața amintirilor lui — dacă se puteau totuși numi astfel — pîlpîia încă flăcăriua unui gînd care-l arsesa ca un fier roșu: într-o zi, într-o zi — curînd — cînd va fi să moară, ținea neapărat să sfîrșească la alegerea lui, nu voia să fie ucis ca o oaie dintr-o turmă. Dar n-ar fi putut spune cînd și cu ce prilej îi venise această dorință.

La Y s-ar fi zis că toată lumea era afară, la plimbare. Toate prăvăliile erau deschise și negustorii se agitau sub arșița dogoritoare a soarelui de amiază. Bătrînul dăduse o mică raită de recunoaștere așa cum făcea întotdeauna cînd ajungea prima oară într-o localitate. La fiecare colț de stradă își ridica privirea spre cer. Dar micile orașe din ținutul Shonan atît de mîndre de plajele lor, nu au nici castele nici imobile de afaceri. Înalt, nu era decît cerul. Bătrînul se lăsa purtat de fluviul omenesc care curgea sub acest cer spre mare. După un scurt timp, ajunse la plajă: zeci de mii de oameni se revărsaseră pe nisip și chiar în marea care era zburlită, acoperită de un tufăriș uman, ca un craniu prost tuns. Zărind grupuri de occidentali îmbrăcați numai cu un pantalonăș de baie și cu pălăria protectoare împotriva soarelui, bătrînul avu brusc impresia că trebuise să fi trăit cîndva și într-o țară din apus. Nu compusese și scrisese el singur, fără ajutorul nimănui, într-o engleză perfectă textul tăbliilor care-i atîrnau în față și în spate? În timp ce se lăsa dus de mulțimea care cobora spre plajă, bătrînul văzuse ceva lucind în fundul unei ulicioare, între două case de beton. Apropiindu-se, constatase că obiectul strălucitor era o cutie de conserve de fasole, pe jumătate încă plină și o luase. Pe urmă ieșise pe plajă, prin celălalt capăt al ulicioarei. Ceea ce îi atrăsese privirea cînd descoperise imensul spectacol care se oferea ochilor, nu fusese nici marea nici trupurile goale. Ci o superbă ulucă de scînduri galbene, trufaș ridicată și înălțîndu-se deasupra tot restului. Spațiul împrejmuît de această ulucă era presărat de mici trupuri de omuleți albi și negri, unii leneș tolăniți, alții jucîndu-se cu mingea sau înotînd voinicește. Cînd te întorceai cu spatele la această despărțitură, nu vedeai decît o pastă imensă, întinsă de la ceainăriile în aer liber pînă la marginea apei sau, mai bine zis, pînă și în apă. O nouă spărtură se produse în perdeaua albă de ceață care învăluia creierul bătrînului. Avu impresia că asistase în trecutul lui la o scenă aidoma în care oameni goi, mai puțin numeroși însă, unii cu fața în sus, alții cu fața în jos sau chiar șezînd pe nisip în capul oaselor. Dar fără să știe prea bine de ce, bătrînul se feri să privească prea stăruitor prin spărtura aceea. Chiar și acum — își spuse el — la vîrsta asta. Îi era frică. Cealaltă scenă, aceea de demult, se petrecea sub o căldură de neîndurat . . . Alături de bătrîn, un băiat tînăr își cojea umărul. După ce o desprindea, își privea fiecare bucățică de piele astfel smulsă, cu o atenție la fel de încordată ca și cum ar fi fost un obiect prețios. Pielea băiatului era transparentă. Acea de care bătrînului i se părea că își amintește era mult mai mare și mai transparentă. Oamenii se tîrau încet, tîrînd după ei fișii lungi de piele care atîrnau zdrențuite. Unde se petrecase asta și ce anume se întîmplase? În jurul bătrînului se afla acum destulă lume, chiar mai multă decît ar fi fost nevoie, ca să-și poată începe cuvîntarea. Dincolo de uluca galbenă sau călare pe ea, albiu rideau și își arătau cu degetul tăbliile bătrînului. Ridică sus, cît putu mai sus, mîna dreaptă și, cu un ton profetic, își rosti predica:

— Colina dinspre Răsărit... și cele Treizeci și șase de Piscuri... dorm în tihnă... în inima nopții... Vedeți? Vedeți?... Deodată o explozie... zgomotul bombei atomice... O altă explozie... zgomotul bombei cu hidrogen... Vuuuuuuuuu !

Tăcere totală. Când își rostea poliloghia pe stradă, oamenii râdeau, oarecum, cel puțin la început. Mulțimea goală, oamenii și femeile astea a căror piele bășicată părea că o să se scămășeze la cea mai mică atingere, nu mai avea nimic omenesc. Nici unul din ei nu râdea. În schimb, ceilalți, manechinele scăpate parcă toate din paginile de reclamă ale revistelor ilustrate, reținute de uluca lor galbenă, zîmbiră sau se strîmbară de rîs de la un capăt la altul.

Cînd omul, însfîrșit liberat de strînsoarea înghesuiei, putuse să coboare din vagon, îl dusesse mai întîi pe Ryotaro la closete și îl așteptase afară. Pe urmă, familia pornise spre plajă.

Asfaltul se topea în lespezi. Omul avea senzația că umblă pe spatele unei balene aruncată pe uscat și înăuntrul căreia totul începuse să putrezească. Ca și în trupul uman, se gîndi el : și i se păru că i se și urcase în nări mirosul descompunerii. Copleșită de oboeală, de căldură dar și ațîțată de plăcerea excursiei lor din fiecare an la mare, Yaeko se plimba în toate părțile, ștergîndu-și cu batista sudoarea de pe frunte. Ryotaro avea o aureolă de praf în jurul nasului. Ajunseseră în sfîrșit la plaje și primul miros care îi izbi fu acela de carne de porc, friptă.

Ryotaro se bălăcea în apă. După expresia feței, ar fi fost greu de spus dacă e fericit sau nu. Cît despre Yaeko, ea avea un aer categoric nefericit. Seara în ajun abia izbutise să-și termine costumul de baie, dar nu-i mai ajunsesse lîna ca să termine partea de sus și se simțea obligată să stea aplecată spre apa care-i urca pînă la genunchi. Cînd așezată pe vine, cînd în picioare, își stropea umerii aruncînd priviri furie împrejur, vădit la fel de stînjenită ca și cum s-ar fi aflat la o baie publică ce nu i-ar fi plăcut. Omul nu se așteptase ca lucrurile să se petreacă astfel. Chiar ca să se dezbrace fusese o întreață poveste. După cît putea el să judece, numai pe curve dezbrăcatul nu le stînjenea deloc. Ce jalnic lucru ! Își spuse el. După ce rătăciseră îndelung, lac de sudoare, în căutarea unei palme de loc liber unde să se întindă mai ca lumea, ajunseseră toți trei la zona oarecum de frontieră. Ce jale că trebuiseră să se instaleze în spatele cutiei acelea care folosea de gheretă paznicilor plajei ! Fusese de ajuns, ca să nu se poată împiedica să facă comparație cu femeile albe care, dincolo de uluca galbenă, se bucurau de tot confortul și al căror trup înflorit amenința să facă să plesnească costumele de baie în culori strălucitoare.

Ryotaro nu știa încă bine să înoate. Dar era hotărît să muncească fără încetare ca să știe bine pînă la sfîrșitul zilei și tatăl său și mama veneau cu rîndul să-l țină de mîini în timp ce dădea din picioare. Făcînd aceasta, trebuia să ia seama la tot ce se afla în spatele lor. La fiecare ciocnire, ciocnitor și ciocnit trebuiau să ia un aer cuviincios : ciocnitul își exprima politicos nemulțumirea și ciocnitorul și mai politicos părărea de rău. Nici sub cer și în mare, care aparțineau tuturor, nu se putea să fii tu însuși.

— Merge mai bine cu mama — spunea Ryotaro. Cu tine e greu. Ești prea mare.

Omul profită ca să-și încredințeze copilul mamei și se îndepărtă înotînd.

Plutînd pe spate, privea cerul pe care leneveau șapte-opt nori prinși parcă de virful penulei. În afara lor, nimic. Dar cerul pe care îl vedea omul era mai plin decît s-ar putea închipui. Nu avea măsuri încît ar fi fost destul ca o nimica toată să se pomenească într-un punct pentru ca totul să fie răsturnat și răscolit pînă în temelii. Ochii omului nu mai erau decît niște găuri făcute la întîmplare într-un

cearșaf alb. Plutea ca un cadavru. O clipă se întrebă cum să facă să nu-i mai intre apa în urechi. Dar repede nu se mai sinchisi de asta. Formularul adus dimineața de studentă plutea și el aproape de tot de găurile perdelei albe a minții lui. I se părea că formularul acela supsesse ca o sugativă conținutul sufletului lui și nu lăsase decât găoacea. Sînt mort, pe deantregul mort. Numai găoacea mai plutește. Brusc se întoarse pe burtă și începu să înoate ca și cum însăși viața lui depindea de asta, cu aerul îngrozit al cuiva urmărit de un rechin.

— Doamnelor și Domnilor ! Doamnelor și Domnilor ! Vreți să trăiți ? Vreți să trăiți sau vreți să muriți ? Spuneți că vreți să trăiți ? Nu mai vreți să trăiți, spuneți dar vorbiți limpede ! Vreți sau nu să trăiți ? Dacă toți spuneți că vreți să trăiți, atunci lumea poate fi salvată. Dar dacă cineva lasă să i se micșoreze cît de puțin dorința de a trăi, fie și de a cincea milionime parte dintr-un atom, atunci, din pricina lui, vuuuuuuuuu ! Bombele atomice ! Vuuuuuuuuuu ! Bombele cu hidrogen !

Iată ce auzi omul cînd, ieșind giftînd din mare, se aruncă pe nisip ca să-și potolească răsufarea. Cele auzite se adaptau neplăcut realității înconjurătoare. Omul se ridică și privi în direcția din care venea glasul. Văzu că lumea se adunase și crezu că era vreun saltimbanc. Dar nu de acolo venea glasul.

« Vreți să trăiți ? Vreți sau nu să trăiți ? »

Nenumărate difuzoare instalate pe plajă urlau semnalele unui copil mic pierdut, cîntece populare, reclame, sau rezultatul unui meci de base-bal. Dar glasul în același timp scîrțîit și nazal, străbătea ca o săgeată toate aceste zgomote înăbușite.

« Spuneți că vreți să trăiți . . . »

Omul se apropie, se strecură printre meterezul de trupuri și deodată se cutremură. În mijlocul cercului de gură cască se afla un bătrîn. Părea un general de divizie de pe frontul din Birmania care s-ar fi îmbrăcat într-o uniformă de soldat fiindcă uniformă lui ar fi fost sfîșiată. Bătrînul avea jumătatea nasului straniu de roșie și întindea un braț în sus. De celălaltă parte a ulucii, albi se prăpădeau de rîs. Dar nici un japonez nu rîdea. Conștienți de prezența albilor de cealaltă parte a ulucii care însemna o adevărată frontieră, japonezii aveau doar un îngust zîmbet pe buze ca și cum s-ar fi simțit obligați să manifeste și ei o oarecare bucurie.

« Vreți sau nu să trăiți ? Vrăjite de zeul morții, America și Japonia vor muri. Această constatare o dată făcută . . . »

Omul își aminti că auzise aceleași cuvinte și în tren. Deci bătrînul acesta le rostise !

Bătrînul fusese mirat că nici un japonez nu rîsesse și că străinii nu încetaseră să o facă de cum începuse să vorbească. Dar un lucru îl miră și mai mult. Cînd după ce le spusese : « Încălziți o farfurie de sare ca să faceți fumigații în încăpere » lăsase brațul în jos și rostise fraza finală a discursului său : « Aici radio japonez », japonezii izbucniră brusc în rîs dar cînd trecu printre ei întinzîndu-le cutia goală de conserve toți se depărtară spre mare sau spre ceainărie apunîndu-și unii altora că bătrînul era smintit. Apoi bătrînul auzi alte glasuri în spatele lui. Străinii mai rîdeau, păreau plini de simpatie pentru el și, în numele lor, trei femei dădură cîte un pumn de bani bătrînului care înțelesese deodată că nu ar fi trebuit să vină la plajă : oamenii fiind toți dezbrăcați nu aveau bani la ei. Străinele care îi dăduseră banii erau singurele îmbrăcate, avînd și gențile la ele. Totuși adunase patru sute de yen. Leoarcă sub uniformă lui, bătrînul se îndepărtă încet, foarte încet pe nisip. Îl durea atît de tare capul încît i se părea că o să-i pleznească.

Bătrînul ăsta cerșetor care întrebă pe oameni dacă vor sau nu să trăiască ! Omul, nevastă-sa și băiatul mîncău prăjiturile de orez aduse de acasă. Ryotaro și Yaeko nu se întrebau dacă voiau sau nu să trăiască. Stăteau așezați pe nisip, mîncînd

prăjiturile și le găseau bune. După ce parcursese aleea cu miros de urină, care trecea prin spatele ceainăriilor, bătrînul se așază tocmai la capătul plajei, în fața unui rîu și se apucă să-și mănînce bucata lui de piine. Mai erau acolo și cîțiva copii care renunțaseră de bună voie la mare ca să se bălăcească în rîul noroios. Să înoți în rîu... Alte spărturi în perdeaua care îi învăluia mintea, sfredeau dureros pe bătrîn. Nu rămăsese nici o îndoială, cîndva cînd era copil și el înotase într-un rîu, dar unde se afla acel rîu? În nici un caz nu era, ca cel de aici, atît de mîlos încît nici nu se putea vedea limpede dacă curgea sau nu. Un avion argintiu aluneca lin pe cer. Da, sigur, cînd ridicai ochii, de pe rîul acela, vedeai zidurile albe ale unui castel. Era un oraș fortificat. Acolo ar vrea să moară. Dar de ce nu se putea duce acolo? Ce îl împiedica oare, Avionul dispăruse și bătrînul nici nu se mai gîndea la el cînd o explozie îl făcu să tresară. Pe cer, un nor alb, tubular, se rotea înfășurîndu-se singur. Ce m-a despărțit oare de Yaeko și de Ryotaro? Stau și înfulecă prăjitură de orez după prăjitură de orez și pe mine m-au lăsat să rumeg vorbele bătrînului scrîntit? Un fulger argintiu trecu prin fața ochilor lui. Ryotaro sări în picioare și strigă că era un avion-jet. Yaeko căscă ochii și inspectă cerul gol. Omul se lăți pe nisip. Un lung nor alb nu mai isprăvea să se deșire în văzduh. Se auzeau rîsetele vesele ale albilor. Omul întoarse privirea într-acolo, spre ulucă. De pe plajă, de dincoace, o fată japoneză tînă, în costum de baie de nylon, de fabricație străină, lipit pe trup, stătea de vorbă cu un alb din țarc, rezemat de ulucă. Deodată, în străfundurile lui, omul scoase un țipăt mut. Avusese brusc impresia că vede acolo coloana lui vertebrală. I se luase coloana vertebrală și se făcuse cu ea o ulucă vopsită galben și uscată la soare. «Vreți să trăiți? Vreți să trăiți sau vreți să muriți?»

Ce rost aveau toate astea... Să cufunzi bucățele de fier în apă dulce, sărată sau săpunită și să studiezi trei sau patru luni mai tîrziu, în ce măsură bucățelele fuseseră atacate de rugină; să faci în toate zilele cercetări la microscop și să scrii rapoarte; să mă așez cît mai departe cu putință de estradă la întrunirile sindicale; să nu mă amestec în nimic; să-mi încasez leafa; să mă întorc acasă și să citesc ziarul. Nu atît fierul cercetat cît omul care îl cercetează este acoperit de solzi de rugină hidoasă. El, el singur murdărea natura rumegînd neagra lui rușine la soare. Știa bine că rușinea aceasta își avea rădăcinile în război — sau, mai curînd, în toate războaiele care se ținuseră lanț de cînd era copil și înota în rîul orașului său natal fortificat. Nu la 15 august fusese el învins. Cu mult înainte de această dată, o înlănțuire de înfrîngeri făcuseră pentru el din înfrîngere unul din aspectele vieții însăși. Toată existența lui fusese ocupată de lupte, de război, de școală, de armată, de uzină, de ocupație și acum i se foloseau oasele ca să i se facă din ele o ulcică. Dacă nu întreții bine fierul, se ruginește repede. Și, în cele din urmă, nu mai rămîne decît rugină. Care nu e fier. Bătrînul se simțea foarte obosit. Era trist. Inima îi bătea prea repede, capul îl durea și îi era sete. Lîngă o imensă întindere de apă, el nu avea ce bea. Se ridică și, o dată mai mult, ridică atît cît putu, mîna dreaptă. «Ascultați toți, ascultați produsul înfrîngerii, cerșetorul orator al caldarîmului, Jean Valjeanul japonez. Cum este scris aici, Doamnelor și Domnilor (își trecu mîna pe tăblia spînzurată de gît dar degetele lui deveniseră insensibile) eu sînt un măreț produs al înfrîngerii. Și dumneavoastră, Doamnelor și Domnilor sînteți produsul ei. În lumea bombei atomice, în lumea bombei cu hidrogen, poți, după bunul tău plac, să-ți cruți semenii sau să-i ucizi apăsînd pe un buton. Acest buton este ora». Patru sau cinci oameni care se scîldau ieșiseră din apă și se apropiaseră de el, Pielea lor roșie arăta că stătuseră prea mult și fără socoteală la soare. Chipul le era scîldat de sudoare. Alții se apropiară, aceștia îmbrăcați. Dacă așa stau lucrurile, discursurile erau de ajuns. În tot cazul, cum să te gîndești că poți vinde perii de cauciuc pe o faleză? Omul se mișcă brusc și se așază în capul oaselor. Imaginea bietului bătrîn pe care-l

văzuse cu câteva ceasuri mai înainte, i se rotea în fața ochilor. O uniformă, o bonetă militară, un nas fals, Colina dinspre răsărit, acele Treizeci și șase de Piscuri dominând tihnite tunetul unei explozii atomice. Oribil, oribil ! « Tăticule ! Vino în apă ! Nu sta așa să mormăi singur ! » După amiază, un prag de valuri se formase spre larg și după ce-l treceau, valurile veneau să se spargă ca un hohot de râs peste mulțimea celor ce se scăldau. Când pragul își descoperea dinții albi într-un râs uriaș, înătorii se repezeau cu strigăte în întâmpinarea spumelor. Biciuiți de răcoarea apei, Yaeko și Ryotaro erau nebuni de bucurie. Oamenii urcau și coborau pe creasta valurilor cu meduzele. După un timp, ostentiv să tot fie bălbănit de valuri, Ryotaro își aminti de plăcerile uscatului. « Vrei să jucăm popice ? » « Popice ? Ești prea mic » « Nu, Nu sînt prea mic ». Yaeko aruncă o privire spre bărbatul ei apoi, mină în mînă, femeia și bărbatul se îndreptară spre țărm prin pompoanele de spumă. Rămăs singur, omul înotă spre larg și se lăsă să plutească pe spate. Să nu te gîndești la nimic; astfel de momente pot dura la infinit își spuse el. Trebuie doar să scapi de dorința de a trăi. Chiar alături de el, un corp plutea dus de valuri, cu gura deschisă. Omul se răsuci îngrozit. Dar o bătaie din picioare îi dovedi că nu era vorba de un cadavru. Poate că și el avea aerul cuiva care a ales să sfîrșească odată pentru totdeauna.

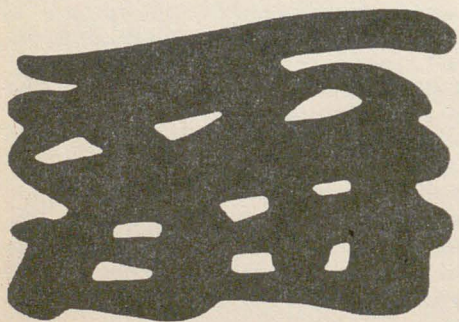
Începu să înoate din toate puterile spre țărm. Era a doua oară că i se întâmpla așa ceva. De ce era oare împins de spaimă cînd făcea lucrul care îi făcea cel mai mult plăcere ? Să plutească întins pe spate, în voia undelor, făcînd un gol total în el. În timp ce se apropie de pragul de spumă, se gîndi că și Yaeko și Ryotaro îl părăsiseră ca să se vîre în mulțime. Apoi imaginea bătrînului îi veni din nou în minte. Ce s-ar întâmpla dacă într-o zi, pe stradă, sau chiar aici, pe lac, și-ar pierde deodată memoria, așa din senin, de pildă, din pricina unui atac de apoplexie ? Dacă tot ce știu eu, despre rugină, despre punctele limită de tensiune, despre oboseala și ruptura fierului s-ar duce pe copcă, așa . . . ca niște ochelari căzuți în mare ? Ce s-ar alege de el dacă o perdeă albă i-ar îmbrobodi brutal mintea ? Un vînt din larg se porni și marea se surlă. Dar el porni în fugă să-și caute nevasta și copilul. După ce inspectă popicării, pista de patinaj cu roțițe, standurile de tir și chiar biroul copiilor pierduți, se trezi la capătul plajei, gîfînd și cuprins de descurajare. « Pedepsa a căzut asupra noastră. De aceea, iată-ne fără apărare. Cu toate acestea, Doamnelor și Domnilor, avem cu toții o armă, morala noastră. Vorbesc de morala populară care este cea mai solidă. Ce se petrece cînd simțim că nu trebuie să facem un anumit lucru ? Parcă un ac nevăzut ne înțepă inima. Acel ac nevăzut este morala, singura adevărată morală care există. Dumneavoastră toți, doamnelor și domnilor și eu însumi, cu toții sîntem frumosul produs al înfrîngerii. Dacă smulgem acest ac din inima noastră, devenim un fel de poridge al omenirii. Oamenii vor colcăi în jurul nostru așa cum colcăie pe plaja asta. Poridge-ul ia toate formele pe care vrem să i le dăm și, pe deasupra, mai e și ușor de digerat. Dar țineți minte, doamnelor și domnilor, cu multe ace se poate face o sabie ! ». Un fulger vînat îi trecu prin fața ochilor și perdeaua albă se abătă. Ceafa și spatele craniului se îngreunară dureș. Un bărbat înalt cu short de culori vii se repezi, spunîndu-și că bătrînul fusese lovit de insolație. Îl luă în brațe și-l duse la umbra unui yacht tras pe un banc de nisip din apropierea gurii riului. Scotoci în traista doldora a bătrînului și bodogăni : în ea nu erau decît perii de cauciuc. Din cealaltă traistă scoase un ștergar, îl muie în apă și-l puse pe fruntea bătrînului care fusese întins pe nisip cu capul mai jos. Cei ce se adunaseră împrejurul lui, se împrăștiară șoptind. Bătrînul dormi foarte

mult. Trecătorii credeau că e doar un om care doarme și timpul trecea. Mult mai târziu, își reveni. Marea, cerul și plaja erau întunecate, nu se mai auzea nici un zgomot. Bătrînul avea picioarele și spatele înghețate de tot. Nu știa deloc unde se află și puțin îi păsa. Pe urmă zări pe cer o stea cunoscută care, din înălțimile infinite, coborî spre el. După ce își lipi ochiul de ea și o potrivea, ca pe microscopul ce îl folosea în fiecare zi, se văzu limpede înotînd în rîu, sub castelul orașului în care se născuse. Orașul fortificat. Rîul curgea încet, dar ondula ca marea. La miezul nopții, plaja era acoperită de marea. Yachtul legănat de hulă vorbea prietenos cu vălurelele care-i clipeau pe burtă. « Spuneți că vreți să trăiți? Țineți într-adevăr să trăiți . . . »

În românește de LIDA IGIROȘIANU



teatru



Despre teatrul „Nô”

La originile teatrului *Nô* se află arta aluziei, sau mai bine zis predilecția față de aluzie ca procedeu artistic. Aceste piese, sau egloge, erau concepute pentru o categorie restrânsă de spectatori; pentru nobili, pentru cei care dispuneau de pregătirea necesară spre a înțelege aluzia. În piesele *Nô* întâlnim o formă de artă care-și află întemeierea în dansul sacru, dansat în cinstea unui zeu, sau în vreo legendă locală despre apariția unui duh, sau, mai târziu, în geste războinice și în fapte istorice; e o artă a atitudinilor încărcate de splendoare, a dansului și a cîntului, și a unor creații actricești care nu sînt mimetice. Evident, nu este cu puțință să exprimăm pe de-a întregul numai în scris în ce constă esența acestei arte. Putem doar reproduce cuvintele textului și spune că ele sînt rostite, sau poate psalmodiate și cîntate, cu un acompaniament tradițional, corespunzător, de mișcări și culoare, și că ele însele nu sînt decît umbre ale unor umbre. Cu toate acestea, în ciuda dificultății de a le înfățișa cum se cuvine, constat că aceste cuvinte sînt minunat de frumoase, și știu că ele devin inteligibile cu adevărat dacă, așa cum spunea cineva, « le citești toată vremea ca și cum ai asculta muzică ».

Pentru cel care este obișnuit să citească piese de teatru imaginîndu-și punerea lor în scenă, nu va fi dificil să-și reprezinte scena pieselor *Nô* — oricît ar fi ea de deosebită de scenele noastre tradiționale sau chiar de cea a pieselor medievale europene — și să simtă cum vorbele în textul acestor piese își găsesc împlinirea în muzică sau în mișcare. Este o scenă simbolică, pe care se joacă o dramă a măștilor — sau în care sînt prevăzute măști cel puțin pentru duhuri, pentru zei, pentru

femeile tinere. Este un teatru pe care l-ar saluta și Yeats și Gordon Craig. Nu este, ca teatrul nostru obișnuit, un loc în care finețea și subtilitatea să fie împinse pe planul al doilea; în care cizelarea cuvintului sau a cadențelor verbale să fie sacrificate de dragul «efectului general»; în care, cum s-ar spune, culorile să fie așezate într-o pastă groasă. Este o scenă pe care artele subsidiare își găsesc fiecare rolul precis pentru a exprima cea mai palidă nuanță a diferențelor; în care poetul poate chiar să rămână tăcut în timp ce gesturile consacrate de o tradiție de patru secole își dezvăluie înțelesul.

«Arta noastră este o artă care lucrează în spirit purificat», spunea Umewaka Minoru, omul prin eforturile căruia teatrul *Nô* a supraviețuit transformărilor din 1868 și căderii epocii Tokugawa.

S-ar putea cita ușor numeroase texte care să ne permită să distingem câteva din caracteristicile teatrului *Nô*.

În primul rând, — în Japonia a existat de la început o distincție clară între drama gravă și cea populară. Teatrul pur mimetic nu a fost niciodată prețuit prea mult.

În al doilea rând, — teatrul *Nô* reprezintă o oglindă așezată în fața naturii, dar într-un fel cu totul deosebit de ceea ce în Occident se înțelege prin convenția subiectului și intrigii. Mă gândesc la spectacolele *Nô* alcătuite din cinci sau șase piese care, toate la un loc, constituie o imagine completă a vieții. Nu vom găsi, așa cum găsim de pildă în *Hamlet*, o anumită situație sau problemă care să fie expusă și analizată. Spectacolul *Nô* prezintă, sau simbolizează, o diagramă completă a vieții și ritmului ei de recurență.

Fiecare dintre piese în parte tratează în majoritatea cazurilor situații cunoscute, cum ar fi cazul, spre exemplu, cu piesele antice grecești în care îl întâlnim pe Oedip, așa cum îl cunoaștem cu toții, într-o situație care ne este cunoscută.

În al treilea rând, — pentru că tradiția teatrului *Nô* s-a continuat fără întrerupere, vom găsi într-un spectacol complet elemente numeroase care au dispărut de pe scenele noastre occidentale; adică piese de tipul denumit moralități, mistere religioase, și chiar dansuri — cum ar fi de pildă gesturile în serviciul liturgic — care și-au pierdut ceea ce noi am putea numi semnificația lor dramatică.

O privire retrospectivă

De-a lungul secolelor viitoare, nu vom putea evita, chiar dacă am dori s-o facem, modificarea tot mai pronunțată a criteriilor noastre stabilite, modificare adusă prin subtilitatea pătrunzătoare a gândirii orientale, prin forța formelor orientale atât de dense. Valoarea unor asemenea modificări va consta în parte în eliberarea de limitările paralizante ale propriilor noastre convenții. O asemenea evoluție nu este nouă. Se poate demonstra că libertatea spiritului elizabethan, și puterea pe care o dobândise mintea în acea epocă de a domina toate planurile experienței umane, așa cum se vedește în opera lui Shakespeare spre exemplu, era, în parte, o urmare a contactelor cu Orientul — prin Cruciade, prin cunoașterea mai apropiată a imperiului mongol, cum îl cunoscuse Marco Polo, prin descoperirea unui dublu coridor maritim de trecere spre Persia și India, și prin primele rezultate ale misiunilor iezuite în Asia. Încă și mai limpede se poate arăta că mișcarea romantică în poezia engleză, la sfârșitul secolului al optprezecelea și la începutul celui de al nouăsprezecelea, a fost influențată și îmbogățită, deși adesea într-un fel subtil

și ascuns, de către începuturile studiilor erudite și ale traducerilor din literatura orientală. Episcopul Percy, care mai târziu ne-a resuscitat cunoștințele despre balada medievală, a publicat curînd după 1760 o primă privire apreciativă exprimată de un englez asupra poeziei chineze; iar episcopul Hood a scris un eseu despre teatrul chinez, comparîndu-l cu toată seriozitatea cu teatrul clasic grec. Cîțiva ani mai târziu, Voltaire și-a publicat prima tragedie chineză, modificată după o traducere iezeită; iar o versiune engleză independentă de Voltaire s-a menținut pe scenele londoneze pînă în 1824. Moore, Byron, Shelley și Coleridge au fost influențați de spiritul și adesea chiar de subiectul traducerilor din persană; iar poemul lui Wordsworth *Intimations of Immortality*, se apropie de doctrina hindusă a reîncarnării. Și mai târziu încă, în zilele noastre, India reacționează puternic asupra imaginației noastre ca urmare a unei cunoașteri tot mai profunde. . .

O formă a dramei, la fel de originală, de intensă și aproape la fel de splendidă ca cea a vechii drame ateniene există și astăzi. Și totuși puțini se apleacă asupra ei sau o văd cu adevărat. În veacul al cincilea înaintea erei noastre drama clasică greacă s-a născut din riturile practicate la festivalurile în cinstea zeului Dionisos. În secolul al cincisprezecilea al erei noastre, drama japoneză s-a născut din riturile practicate la festivalurile zeilor Shinto, mai ales ale zeului Shinto al templului Kasuga la Nara. Ambele au început printr-un dans sacru, și ambelor li s-a adăugat un cor sacru cîntat de preoți. Tranziția de la un cor dansat spre drama propriu-zisă a constat, în ambele cazuri, în desprinderea unei părți a solistului, ale cărui cuvinte alternează în adialog cu corul. În ambele cazuri forma finală a dramei constă în cîteva scene scurte, în care doi sau trei soliști joacă, acționează potrivit unei teme principale, al cărui înțeles mai adînc este interpretat de comentariul poetic al corului. În ambele cazuri vorbirea se supunea unei metrice poetice, și implica o structură organică bine definită a unităților lirice distincte. În ambele cazuri muzica îndeplinea un rol important. În ambele cazuri acțiunea constituia o modificare a dansului. În ambele, se aveau costume somptuoase, și măști. Forma și tradiția dramei ateniene a trecut în tradiția vechii drame romane, și s-a stins treptat la începuturile Evului mediu, acum patrusprezece secole. Ea este astăzi o formă moartă și noi o mai putem studia doar din firavele resturi ce ni s-au mai păstrat. Însă drama poetică japoneză este vie și astăzi, căci ea s-a transmis aproape neschimbată din unica formă desăvîrșită la Kyoto în secolul al cincisprezecilea.

S-a afirmat că toate formele dramatice de mai târziu au fost influențate de drama greacă; că jongleurii și saltimbancii vagranți care rătăceau în trupe prin Europa în Evul mediu constituie verigile ce asigură lanțul neîntrerupt între actorii romani treptat degenerînd și miracolele și misterele bisericești, mai târziu evoluînd în drama shakespeariană. S-a susținut chiar că, așa cum cuceririle eleniste au dat naștere unei forme greco-budhiste de sculptură la fruntariile Chinei și Indiei, influența dramei clasice grecești s-a făcut simțită și asupra dramei hinduse și chineze, și poate și asupra teatrului nō din Japonia. Însă înrîurirea gîndirii străine asupra artei nō este redusă în comparație cu influențele native Shinto. Ar fi absurd să se spună că nō-ul este un vîlstar târziu al dramei grecești, după cum ar fi la fel de absurd să se susțină că Shakespeare ar constitui un asemenea vîlstar.

Există însă, cu toate acestea, pe lîngă analogia mai adîncă dintre teatrul japonez nō și piesele clasice grecești, o altă analogie cu originea artei shakespeariene. Toate trei au cunoscut o dezvoltare independentă din miracole și mistere — primele din piesele ritului de adorare al lui Dionisos, cele elizabetane din riturile de adorare ale lui Crist, iar teatrul Nō din piesele ritului de adorare ale zeităților Shinto și ale lui Budha. Piesele care au precedat epoca lui Shakespeare în Anglia erau

reprezentate pe cîmpurile sau locurile virane din preajma bisericilor, iar mai tîrziu în curțile domeniilor nobiliare. Piese care au precedat teatrul *nô*, și chiar piesele *nô* înseși, erau jucate mai întîi în grădinile templelor sau în albiile secate ale rîului din preajma templelor, iar mai tîrziu în curțile *daimio*-ilor. Pe de altă parte, modalitatea exactă de reprezentare și jucare a dramei shakespeareiene este pentru noi moartă. Încercările ocazionale de a o reînvia se văd silite să împrumute puneri în scenă și procedee necunoscute pe scena elizabetană, și este sigur faptul că s-a sfîrșit continuitatea tradiției profesionale dramatice. Însă în teatrul japonez *nô*, deși el s-a născut cu o sută de ani înainte de Shakespeare, această continuitate nu a fost niciodată întreruptă. Aceleași piese se joacă și astăzi în exact același fel ca pe timpuri; chiar și actorii principali de astăzi sînt descendenții de sînge ai celor care au creat această dramă acum 450 de ani.

Această formă a dramei lirice străvechi nu trebuie confundată cu drama modernă realistă din Tokio, cu drama pe care o reprezintă, de exemplu, piesele lui Danjuro. Această dramă populară se aseamănă cu teatrul nostru, cu scenele și decorurile lui elaborate, cu prea puțină muzică sau cor, și fără măști; lipsită adică de orice alte calități în afară de cele ale realismului și mimetismului în acțiune. Această dramă modernă, fantasmă a celei de la cîncea perioade, s-a născut la Yedo acum aproximativ 300 de ani. Ea constituia un mijloc de amuzament al oamenilor simpli care o concepeau pentru uzul lor, și era scrisă și jucată de ei înșiși. Ea ar corespunde deci operei unui Ukiyo-ye în pictură, mai cu deosebire cromolitografiilor; și, de altfel, un mare număr de asemenea litografii înfățișează personaje și scene din teatrul popular.



Frumusețea și forța teatrului *nô* constau în concentrare. Toate elementele — costumele, mișcarea, versurile, muzica — se unesc spre a da naștere unei singure impresii cît mai limpezi. Fiecare dramă întruchiează o emoție sau o relație originară omenească; și intensitatea sau splendoarea poetică a acesteia este purificată în cel mai înalt grad prin excluderea atentă a oricărui elemente prisositoare, cum ar fi cele pe care le-ar putea propune realismul mimetic sau sensualismul vulgar. Emoția este întotdeauna fixată asupra unei idei, nu asupra personalității. Părțile solistului exprimă tipuri mari ale caracterului omenesc, desprinse din istoria japoneză. Uneori este vorba de iubirea fraternă, alteori de iubirea filială, uneori loialitatea față de stăpîn, dragostea soțului și soției, a mamei față de un copil mort, sau gelozia, sau minia, sau stăpînirea de sine în luptă, sau patima luptei însăși, sau o fantasmă țintuită de scena păcatelor sale, sau compasiunea nesfîrșită a unui Budha, sau suferința iubirii neîmpărtășite. Una sau alta din aceste emoții intense este aleasă pentru cîte o piesă, și, în această piesă, este ridicată pe planul universalității prin intensitatea și puritatea tratării. În acest fel, drama a devenit depozitară istoriei și a însemnat o forță morală uriașă pentru întreaga ordine socială a Samurailor.

În fond, caracteristica cea mai izbitoare a acestor piese constă în cuprinderea minunat de desăvârșită de către ele a însăși ființei spirituale. Ele se ocupă într-o măsură mai mare de eroi, sau, am putea spune, de fantome, decît de oameni în carne și oase. Creatorii acestor piese au fost niște fini psihologi. În nici o altă formă a dramei supranaturalul nu ajunge să joace un rol atît de important, de covîrșitor. Ne este înfățișat însuși tipul fantomei; vedem caractere mari acționînd în condițiile unei vieți a spiritului; sîntem în măsură să observăm care au fost forțele ce le-au schimbat. Bodhisattwa, *deva*, duhuri elementare, animale, duhuri înfometate sau pseta, demoni malițioși sau vicleni sau mînioși, regi-dragoni ai lumilor acuatice, elfi ai clarului de lună, suflete ale florilor și arborilor, esențele care viețuiesc în vin și în foc, semi-întрупările unui gînd — toate vin și se mișcă în fața ochilor noștri în chipul unor tipuri dramatice.

Aceste tipuri de personaje ne sînt înfățișate cu o deosebită pregnanță de către măștile sculptate. Duhurile, femeile, bătrînii, poartă măști; celelalte ființe omenești nu. Pentru cele două sute de piese care ni s-au păstrat sînt necesare aproape trei sute de măști spre a asigura înfățișarea personajelor. O asemenea varietate depășește cu mult numărul tipurilor în drama clasică greacă, iar o mască bine executată poate căpăta o vitalitate imensă cînd e purtată de un actor mare, care o acționează pînă cînd masca însăși pare să capete viață și să exprime diferite nuanțe ale emoției. Costumele sînt mai puțin individualizate. Pentru rolurile eroilor, mai ales ale duhurilor se prevăd costume somptuoase, brocarturi splendide de aur și țesături moi, fluide, de mătase, sau broderii chinezești, și toate sînt foarte costisitoare. În epoca Tokugawa (1602-1868) fiecare *daimio* bogat își avea o scenă proprie, și o colecție completă de costume și măști. Dansurile sînt minunat de frumoase — o succesiune de poze superbe în care jocul liniilor devine o muzică densă. Întregul trup joacă, însă cu demnitate. Un mare rol îl capătă minciunile, adesea făcute să joace înapoi și înainte sau ridicate deasupra capului. Evantaiul își are de asemenea importanța sa deosebită, servind drept cupă, hîrtie, pană, sabie și nenumărate alte obiecte indicate în piesă. Disciplina actorului este în primul rînd o disciplină morală. El este deprins să-și privească profesia cu reverență, să facă din personificarea unui erou o activitate sacră. El se lasă luat în stăpînire de personaj.

(Din volumul « *Noh* » or *Accomplishment*)

În românește de MIRCEA IVĂNESCU

NISHIKIGI

Personajele:

WAKI, un Preot. ● SHITE sau Eroul, fantasma iubitului, ● TSURE fantasma femeii ; amîndoi sînt morți, demult, și încă nu și-au găsit odihna laolaltă. ● CORUL

PARTEA ÎNTÎIA

WAKI: N-a fost nimeni să fi auzit vreodată de muntele Shinobu și să nu se simtă năpădit de simțăminte de nelămurită iubire ; astfel și eu, ca orice preot care ar vrea, poate, să afle cîte ceva despre fiecare din locurile țării, m-am gîndit să-mi abat pașii pe aici, pe drumul bătut de atîția. N-am mai fost prin țara de răsărit, însă acum mi-am pus în gînd să hoinăresc cît de departe se întinde pămîntul, și, la urma urmei, de ce n-aș face-o ? Căci pe mine, iată, nu mă în-deamnă inima, spre nici o țintă, și nu țin în mîna mea steagul nimănui, cum nici norul de acolo nu slujește stîndardele nimănui. Însă văd acum înălțîndu-se asupra mea steagul nopții. Stau acum și mă întreb — marea e într-acolo, sau sătucul Kefu despre care se spune c-ar fi înfipt chiar în pieptul valurilor ?

SHITE și TSURE: Din vremuri de demult stau aici împodobind ramura aceasta scăldată în lumină, lemnul ei mătăsos cu farmece atît de subțiri zugrăvite ca și păienjenişul pe care-l simți cînd iei în mîini țesăturile ierburilor din Shi-nobu, care se mai scot încă la tîrguri aici, pe muntele nostru.

SHITE (cître TSURE): Prinși sîntem, sîntem împlețiți laolaltă. Și cine poartă vina, iubito ? Împlețiți laolaltă cum sînt așezările ierbii înmănunchiate în țesătura asta aspră, sau cum e prins micuțul Mushi care-și duce traiul și-și picură țîrîitul prin ierburile uscate de mare. Nu știm unde mai sînt lacrimile noastre prin mărăcinișurile acestei pustietăți veșnice. Nici nu veghem, nici nu ne dăm

* O piesă în două acte de Motokiyo (1374 1455) tălmăcită după versiunea engleză Ezra Pound — Ernest Feuilloso.

* Explicație terminologică

Termenul japonez *Nishikigi* desemnează un farmec de dragoste. Denumirile personajelor au următoarele semnificații în original:

Shite (pronunțat *ștei* — eroul, sau personajul principal.

Tsure — personajul care îl urmează pe erou în cursul acțiunii.

Waki — oaspete, sau oaspeți, foarte adesea un preot rătăcitor

somnului, și pe cînd ne trecem nopțile într-o suferință care la urmă se face o vedenie, ce ne-ar mai putea spune chipurile acestea ale primăverii? Să-ți lași gîndurile în somn asupra unei făpturi care nu are nici un gînd pentru tine, este asta altceva decît un vis? Și totuși, sigur că asta este calea firească a iubirii. În inimile noastre sînt multe și în trupul nostru nu e nimic, și nimic nu facem și numai revărsările lacrimilor alunecă grabnice mai departe.

CORUL: Îngustă este țesătura din Kefu, însă nestăpînită este revărsarea apelor acestora, torentul coborînd de pe dealuri, între iubitul și mireasa lui.

Țesătura pe care a lucrat-o ea și-a stins culoarea, o mie și o sută de nopți au fost prilejurile întîlnirilor nopțatece, toate trecute în priveghiuri zadarnice.

WAKI (fără să înțeleagă adevărata făptură a celor ce i-au vorbit):

Ciudad este, cu adevărat să întîlnești aici orașeni,

Par să fie bărbatul și soața lui,

Și doamna parcă ar ține ceva în brațe

Ca un brocart întrețesut din pene,

Iar el are o baghetă, sau un sceptru de lemn

Încărcat cu frumoase podoabe.

Și unul și altul din lucrurile acestea sînt ciudate;

Oricum, mă întreb cum numesc ei lucrurile acestea.

TSURE: Aceasta este o țesătură îngustă, «*Hosonuno*» numită,

E lată doar cît războiul de țesut.

SHITE: Și acesta e numai un lemn zugrăvit,

Și totuși locurile de aici sînt vestite tocmai pentru lucruri din astea,

N-ai vrea să le cumperi acum, de la noi?

WAKI: Da, știu că stofele de pe aici, și lemnul dat cu lac, sînt lucruri vestite. Am auzit vorbindu-se despre splendoarea lor, și cu toate acestea mă minunez încă de ce au un renume chiar atît de înalt.

TSURE: Iată, cum ne este speranța înșelată. Pe aici, lemnului astfel zugrăvit i se spune «*Nishikigi*» și țesătura în acest fel împletită se cheamă «*Hosonuno*» și totuși tu vii și ne spui că n-ai auzit niciodată de ce poartă numele acestea, că n-ai auzit niciodată povestea lor. Este de înțeles un asemenea lucru?

SHITE: Nu, nu putem să înțelegem. De ce ne-am aștepta ca oamenii să fi auzit de lucrurile acestea cînd și-așa de-abia își mai văd capul de treburile lor?

AMÎNDOI (cître preot): E adevărat, pari un om care le-a părăsit pe cele lumești; este de înțeles să nu fi auzit cît prețuiesc baghetele și brocartele zugrăvite cu semnele dragostei, cu semnele iubirii pictate în multe culori pe ele.

WAKI: Frumos răspuns. Și îmi veți spune așadar că *Nishikigi* și *Hosonuno* sînt nume împletite laolaltă în puterea iubirii?

SHITE: Sînt nume trecute printre bunurile de preț ale iubirii, desigur. În fiecare zi, timp de un an, trei ani la rînd împliniți pînă la capăt, baghetele *Nishikigi* au fost așezate aici, în pămînt, pînă cînd au fost o mie la număr. Și acum sînt în cîntecul vremii de acuma, și au să fie mereu. «*Chidzuka*» este numele ce li s-a dat.

TSURE: Numele acestea sînt desigur ca un descîntec.

Tot astfel cum țesătura *Hosonuno* e îngustă cît și virtelnița,

Mai îngustă decît pieptul femeii,

Îi spunem cu numele acesta oricăreia dintre femei

De ai cărei sîni e greu să te apropii.

Este un nume scris în cărțile iubirii.

SHITE: E un nume al tristeții spre care să-ți îndrepti amintirea.

TSURE: O mie de baghete au fost în zadar.

Un nume trist, încrustat într-o poveste.
SHITE: Găoacea seminței goală acum de semință,
Unul cu altul noi nu ne-am întâlnit niciodată.
TSURE: Lasă-l pe el să citească povestea.

CORUL: În cele din urmă oamenii uită, uită.
Bețișoarele nu mai sînt întinse în dar,
Obiceiul se stinge încet.
Brocartele înguste din Kefu
Nu mai ajung să-și îmbine marginile peste sîni.
Aceasta este povestea despre Hosonuno,
Aceasta este povestea:
Trupurile acestea, neavînd aceeași urzeală,
Nici chiar acum n-au ajuns laolaltă.
Cu adevărat, este o poveste de rușine,
Poveste s-aducă rușinea pe capul zeilor.
Nume ale iubirii,
Acum, doar o palmă cît se întinde urzeala,
Doar cît urzeala rărită a unor farmece,
Farmece subțirate cum este înbinarea
Fulgilor de pini la Iwashiro,
Doar cît șoptești o dorință asupra lor în amurg,
Ne reîntoarcem și noi, și ne reîntoarcem în sălașul nostru.
Soarele înserării lasă o umbră.

WAKI: Haide, spune toată povestea.

SHITE: E un obicei vechi prin părțile noastre. Curățim bețișoare pe care le închinăm dorințelor noastre și le împodobim cu chipuri și le înfigem în fața porții acolo unde ne tînjește inima după o fată.

TSURE: Și noi fetele ridicăm bețișoarele puse de băiatul cu care ne este voia să ne vedem, iar pe celelalte le lăsăm locului, chiar dacă bărbatul vine o sută de nopți, poate, sau o mie de nopți, timp de trei ani, pînă cînd sînt o mie de baghete acolo în umbra muntelui. Știm de grota de îngropăciune a unuia dintre aceștia, unul care a ținut veghea o mie de nopți; o peșteră luminată, căci l-au îngropat laolaltă cu toate bețișoarele sale.
I se spune « grota cu o mie de farmece ».

WAKI: Am să merg spre acea grotă a iubirii,
Va fi o poveste pe care s-o duc cu mine cînd mă voi întoarce în satul meu.
Vreți să-mi arătați drumu-ntr-acolo?

SHITE: Așa să fie, am să te învăț drumul.

TSURE: Spune-i să ia drumul pe aici.

AMÎNDOI: Iată, amîndoi acum
Mergîndu-i călătorului înainte.

CORUL: Și ziua întregă, pînă-n amurg am trecut-o
Împingînd cu picioru-ntr-o parte ierburile
De pe poteca năpădită de buruieni către Kefu,
Și tot n-am ajuns pînă la peșteră.
Tu, de acolo, care cosești iarba pe colnic,
Rogu-te întoarce-ți gîndul spre întrebarea aceasta.
« Ai să întrebî unde este acum roua
Cînd bruma s-a lăsat aici, pe cărare.
Cine să-ți mai răspundă acum? »

E bine și-așa, nu ne spune nimic,
 Dar fii încredințat, vom ajunge la peșteră pînă la urmă.
 SHITE: Frigul și-alunecă fiorul în toamnă.
 Coboară noaptea. . .
 CORUL: Și furtunile; copacii își lasă frunzișul,
 Bălțat de ploile răsvrătite.
 Toamnă! picioarele ni se îneacă
 În frunzele năclăite de rouă, învălmășite.
 Străbătătoarea umbră e însingurată,
 Umbra muntelui se așterne singuratecă.
 Și țipă bufnița din iederele
 Care-și tirăsc încă valurile peste pini.
 Printre înfloririle crizantemelor, orhideelor
 Vulpea în ascunzișul ei este acum stăpînă peste grota iubirii,
 Nishidzuka,
 Suflată în culoare asemenea frunzei de arțar.
 Aceasta ni s-a lăsat nouă pentru a spune povestea.
 Un bărbat și o femeie au intrat în grota de acolo.
 (Semnul pentru SHITE și TSURE să iasă)

PARTEA A DOUA

WAKI s-a așezat pentru odihnă. *Pelerinajul său plin de respect la peșteră începe să-și arate roadele.*

WAKI (neliniștit): Se pare că nu pot să adorm
 Nici în răstimpul cît trece prin iarbă cornul animalului tînăr.
 În vîntul de octombrie, pe sub pini, în noapte,
 Am să aduc jertfele de cinstire lui Butsu.

(Îndeplinește gesturile unui ritual)

TSURE: Aii, cinstițele preot!
 Nu te afunzi de două ori în apele rîului
 În umbra pe care-o aruncă același copac
 Fără să-ți ai legături într-o altă viață.
 Ascultă glasul de prevestire,
 Acum este aici o întîlnire între noi,
 Între noi care pînă acuma am fost,
 În viață, și în viața de după viață despărțiți.
 O punte de vis peste ierburile sălbatece,
 Peste iarbă în care-mi am eu sălașul.
 O, prea cinstițele! nu mă smulge din somn cu de-a sila.
 Văd acum că legea este desăvîrșită.

SHITE (se presupune că este nevăzut): O faptă bună ai făcut, stăpîne,
 O binefacere care își răspîndește ființa în două lumi,
 Și leagă o iubire străveche
 Odinioară străduindu-se să ajungă de la una din lumi pînă la cealaltă.
 Am veghiat o mie de zile.

Îți aduc acum belșuguri de mulțumire,
Căci întâlnirea aceasta se petrece sub legea strădaniei.
Și acum am să m-arăt în chipul unui Nishikigi.
Am să ies la iveală acum pentru întâia dată scâldat în culoare.

CORUL: Cei trei ani au fost și au trecut;
Toate acestea nu sînt decît o poveste veche.

SHITE: Ca să visăm într-un vis ne mai reîntoarcem
Trei ani... Și întâlnirea acumina vine să se întîmple!
Noaptea aceasta s-a mai întîmplat iarăși și iarăși,
Și de abea acum ajungem la întîlnire.

CORUL: Priviți într-acolo spre grotă
Pe sub tulpinele legănătoare cu numele de Suzuki.
Din locurile umbrite de ierburile iubirii,
Priviți, iată cum vîn și se arată
O clipă, acum... Închipuire!

SHITE: La rădăcinile iadului nu mai
Este nici o deosebire între preoți și oameni de rînd;
Se năruie pentru mine totul! Toate acestea s-au povestit de demult.

WAKI: Ce ciudat, locul acesta care părea o grotă atît de veche
Scînteie și sticlește acum peste tot înăuntru,
Ca și pîlpîirile unui foc.
Ca și locurile dinlăuntru ale unei case.
Își așează acolo un război de țesut,
Și îngămădesc laolaltă bețișoarele farmecelor. Nu,
Faldurile care coboară de jur împrejur sînt din vremi de demult.
Este doar o închipuire, o închipuire?

TSURE: Inimile noastre au fost în întunericul ninsorilor spulberîndu-se,
Ne-am rătăcit în legănarea înceată a zăpezii.
Tu ai putea să spui mai bine decît noi înșine
Cît este aici închipuire,
Tu care ești aici în lumea oamenilor.
Noi am fost în vîrtejul unde sînt cei care se sting cu încetul.

SHITE: Adevăr îți spun, în vremile vechi Narihira a spus
(Și el a trecut în uitare odată cu anii),
« Omul care este în lumea oamenilor să-și spună înfăptuirea ».
Îți este ție, călătorule,
Să spui cît este aici închipuire.

WAKI: Să fie un vis sau o vedenie,
Sau orice ați vrea, nu-mi pasă.
Arătați-mi numai vremile vechi trecute demult și troienite în ninsoare;
Acum, grabnic, atîta vreme cît se mai întinde aici noaptea.

SHITE: Privește, atunci, căci vremile de demult se arată,
Tremurătoare, așa cum floarea de umbră se arată în iarba care o poartă,
Și n-ai decît luna să-ți fie lanternă.

TSURE: Femeia a intrat în peștera de acolo,
Își așează acolo vîrtelnița
Să-și lucreze țesătura ei *Hosonuno*,
Subțire cum este inima Toamnei.

SHITE: Îndrăgostitul însă, stringîndu-și în miîni bețișoarele,
Bate în poarta pe care s-au lăsat grele zăvoarele.

TSURE: În vremile vechi nu a primit nici un răspuns,

Nici un răsunet cît va fi fost de tainic

Decît... SHITE: ... vîjiitul vîrtelniței.

TSURE: Cîntec dulce ca foșnetul greerilor,

Sunet subțire cum este glasul Toamnei.

SHITE: Sunetele pe care le poți auzi în oricare noapte.

TSURE: Kiri

SHITE: Hatari

TSURE: Ciu

SHITE: Ciu

CORUL (*imitînd țîriitul greerilor*): Kiri, hatari, ciu, ciu,

Kiri, hatari, ciu, ciu.

Greerele își ferestruiește zdrențele învechite,

Și în jurul lui a ieșit iarba nouă pe cîmp; șu,

Cirrr, ișo, ca vîjiitul vîrtelniței — cirrr.

CORUL (*antistrofă*): Așa să fie; în Kefu se face o împletitură din ierburi,

Kefu, la capătul pămîntului, fără pereche în lume.

SHITE: E-un obicei vechi, e adevărat.

Însă preotul acesta ar vrea să-și îndrepte ochii către trecut.

CORUL: Și chiar bunul preot, el însuși ar spune:

Chiar dacă am împletit țesătura cu numele Hosonuno,

Și am înfige în pămînt baghetele pentru farmece

Timp de o mie, o sută de nopți;

Chiar și atunci dorința noastră atît de frumoasă nu are să treacă,

Nu se stinge, nu moare.

SHITE: Chiar și astăzi ne mai amintim cît de greu a fost să ne întîlnim laolaltă,

Ne amintim de asta în cîntecul nostru.

CORUL: Ne este dat să dobîndim iarăși putere.

Chiar și în înfățișarea aceasta stinsă.

Ne vom arăta astfel chiar de pe acum,

Și chiar de-ar fi numai un vis,

Chipul în care acum ne căim.

(*Deslușind mișcările lui SHITE și TSURE*)

Iată, el își poartă acum bețișoarele,

Și ea nu mai trebuie să se lase chemată.

Acum ea este în peșteră,

Și ca un greere țîriind se aude cum își țese brocartul.

Porțile de iarbă și gardul de mărăcini sînt între ei,

Aceasta este un simbol.

Acum a coborît noaptea.

(*Acum deslușind gîndurile fantasmei bărbatului*)

Gîndurile iubirii s-au grămădit laolaltă în sinea lui,

Înalte cît sînt de înalte baghetele farmecelor,

Cît sînt de înalte baghetele farmecelor, odinioară, zugrăvite în culoare,

Și acum stingîndu-se, aruncate unele peste altele în peșteră;

Și el știe cum își sting ele încet culorile. El spune:

Zac aici, un trup, neștiut de vreun altul,

Ca un lemn bătrîn îngropat printre mușchi.

Ar fi cuvenit lucru

Să nu mai gîndesc de acum înainte gîndurile iubirii,

Baghetele farmecelor se sting, se năruie,

Și cu toate acestea,
Suflul iubirii noastre

Prinde viață, și trece acum prin lume.

Noi nu ne-am întâlnit unul cu altul.

Dar lacrimile, s-ar părea, au făcut să înflorească o floare mult luminoasă
În copacul încărcat de culoare al iubirii.

SHITE: Spune, aș fi putut să-mi închipui

Aș fi putut ști ce multe scrieri de ale mele

Aveau să se îngămădească la capătul băncii de la fîntînă?

CORUL: O sută de nopți și mai multe

. Ceasuri de somn apăsător și bîntuit de neliniște,

Și iată, acum se face o baladă,

Nu să dăinuie un an sau doi doar,

Ci pînă cînd zilele au să se-aștearnă adînc

Precum adîncul nisipurilor la Kefu.

Pînă cînd sfîrșitul cite unui an se va arăta roșu în toamnă,

Roșu asemenea acestor bețișoare ale iubirii

O mie de nopți zădărnice.

Și eu acum, iată-mă în fața porții:

Tu nu o deschizi pentru nimeni, nu te înfățișezi privirilor

Pînă cînd eu și mînele vestmîntului meu își sting culoarea.

Te întreb, pe îngemănarea lacrimilor de rouă pe mîneca vestmîntului
meu,

De ce nu deschizi porțile?

Și cu toți sîntem sortiți să trecem porțile,

Și tu, și mînele vestmîntului meu și lacrimile acestea ale mele.

Și tu nici n-ai știut cînd trei ani au ajuns la capăt.

Necruțătoare, tu, necruțătoare !

Bețișoarele pentru farmece. . .

SHITE: . . . au fost înălțate de o mie de ori ;

Atunci, și acum, și pentru veșnicie.

CORUL: Și am să ajung vreodată în sfîrșit să-mi las privirile în cămara tainică a
nuntirii, prin care n-a mai străbătut vreo altă privire?

SHITE: Fericit în cele din urmă, însemnat de stele prielnice,

Acum am ajuns în ajunul nuntirii ;

Ne întâlnim să înălțăm cupa cu vin.

CORUL: Cîtă splendoare în fluturarea în dans a brațelor vestmîntului,

Asemenea vîrtejului de ninsoare !

SHITE: Să batem pasul dansului.

CORUL: Să batem pasul în dans și să aducem cîntările.

Dansul acesta este pentru Nishikigî.

SHITE: Dansul acesta este pentru jocurile de seară,

Și pentru mîinile țesătoarei.

CORUL: Pentru darurile schimbate între iubit și iubită:

Este o răsfrîngere în cupa de vin.

CORUL: Ari-aki,

Zorile,

Haidem, nu ne mai avem aici locul ;

Să mergem pînă nu vine lumina.

(Către WAKI)

Rugămu-ne ție, să nu te smulgi somnului,
Cu toții ne ofilim și ne stingem,
Baghetele, țesătura aceasta a unui vis.
Acum, tu ai să te înalți din somn,
Treci acum fruntariile și nimic
Nu te așteaptă ; nu, toate acestea au să se risipească.
Nu mai este nimic aici decît o peșteră în inima cîmpului.
Vîntul de azi mai tremură printre pini ;
Loc al sălbăticiirii, neluminat, și pustiu.

În românește de MIRCEA IVĂNESCU



VESTMÎNTUL DE PENE

Dramă lirică Nô

Personaje

O ZÎNĂ • UN PESCAR • CORUL

PESCARUL: Sub vîntul cel aspru,
Spre plaja din Miho cu bărci de vînt frămîntate,
Mulțime de oameni ai mării
Vislesc pe drumuri de valuri.
La Miho, pe pajiști de pini,
Stau eu, pescarul ce-mi zice Hakurio.

CORUL: Pe muntele-nalt de mii de picioare, grei nori s-au ivit,
Dar luna pe dată ploaia alungă,
Și timpul e-acum minunat.
Prin ceața-aurorii vin valuri spumate,
Pe pajiști de pini primăvara domnește,
Pe pajiști de cer doar luna-i stăpîină,
Și-această vedere ce sufletu-ncîntă
Se-ntinde sub ochii pescarului nostru.

PESCARUL: Din verzile pajiști din Miho,
Eu plaja contemplan:
În glasuri de cînt, din cer legănîndu-se, florile cad,
Divină mireasmă în aer se simte.
Și stînd eu, uimit, de lucruri frumoase,
Iată, pe ramuri de pin, un vestmînt din povești.
M-apropii să-l văd:
Culoarea și izul divin
Îmi spun că-i un lucru din ceruri.

Dintr-o colecție de 264 de piese scrise în secolul al XVI-lea.

Să-l iau să-l arăt la bătrini.
Să-l duc ca un dar nestimat alor mei.

ZÎNA (apărind): Ascultă pescar ! Vestmîntul e-al meu,
De ce vrei să-l iei ?

PESCARUL: E lucru găsit
Și vreau să-l duc alor mei.

ZÎNA: Al unei fiice din Cer e vestmîntul,
La oameni să-l duci, nu se cade.
Pune-l de unde l-ai luat.

PESCARUL: Vestmîntul e-al unei fiice din Cer ?
Păstra-voi vestmîntul urmașilor mei;
Va fi pentru ei o comoară.
O, nu, nu ți-l dau înapoi,

ZÎNA: Dar fără vestmîntu-mi de pene eu nu pot zbura,
Și nu mai mă pot reîntoarce în ceruri.
O, dă-mi-l te rog !

PESCARUL: Cu cît el aceste cuvinte le-aude,
Cu-atîta Hakurio se-ndărătnicește.
De felu-i, e-un om cam sălbatec.
Vestmîntul de pene îl ia și-l ascunde.

ZÎNA: Acum, sărmana fiică din Cer
Ca pasărea fără de aripi rămîne;
Ea nu mai are vestmînt ca să zboare.

PESCARUL: Aici pe pămînt ai rămas, în gloata cea mare a noastră,
În zadar te frămînți . . .
Vestmîntul, Hakurio-înapoi nu ți-l dă . . .

ZÎNA: Nimic nu-s în stare să fac . . .

PESCARUL: O ! Nimic . . .

CORUL: . . . nu mai e de făcut. Rouă de lacrimi !
În părul cu pietre prețioase,
Se scutură florile-ncet...
E trist de văzut !

ZÎNA: În timp ce privesc la cereștile pajiști,
Văd ceața cum lin se coboară,
Și iată că drumul spre Cer nu-l mai știu . . .

CORUL: Pe Cerul în care stă ea, se spulberă norii încet,
Iar zîna văzîndu-l, mai tristă se face,
Abia dacă-aude, slăbită,
A păsării din Paradis cîntare știută.
Sălbatică gîște se-ntorc pe drumul spre Cer.
Ea le privește, plîzmuindu-le, tristă.
Albi pescăruși, departe, pe valuri,
Vin și se duc; vînt cald de primăvară
Adie din Cer; ce păcat !

PESCARUL: Durerea ta, iată, din urmă m-ajunge:
Vestmîntul ți-l dau înapoi.

ZÎNA: Ce fericire ! O, dă-mi-l, te rog !

PESCARUL: Așteaptă ! Vestmîntul ți-l dau,
De vrei să dansezi chiar aici

Un dans despre care de mult mi s-a spus
Că numai cereștile Fiice îl joacă.

ZÎNA: Ce fericită mă simt ! Așadar,
Din nou voi putea Cerul să-mi văd !
Ei bine, lăsa-voi un dans pe pământ,
Care să-i umple pe oameni de farmec.
E cîntecul despre Palatul din Lună;
Cîntîndu-l, aci-l voi lăsa,
Sărmanilor oameni de pe pământ . . .
Dar fără vestmîntul de pene, eu nu pot dansa;
Rogu-te, dă-mi-l să-l pun.

PESCĂRUL: O nu ! Fiindcă, dacă ți-l dau,
În Cer vei pleca
Fără să cînți și să joci.

ZÎNA: E bine să știi: bănuiala e-n voi !
În Cer nu există minciună !

PESCĂRUL: Mă simt rușinat . . .
Vestmîntul de pene ți-l dau îndărăt.
(Tînăra zîna punîndu-și vestmîntul, începe să cînte.)

PESCĂRUL: Cerescul vestmînt se-mbină, cu vîntul . . .

ZÎNA: Și mineca-i floare stropită de ploaie . . .

PESCĂRUL: Cîntînd melodia . . .

ZÎNA: . . . zeița începe-a dansa.

CORUL: În clipa aceasta începe
Cu dansul Suruga, al Răsăritului zimbet.

ZÎNA: Vestmîntul pare ca cerul de-albastru,

CORUL: Dar pare și alb ca aburii primăverii.

ZÎNA: Vestmîntul fecioarei e rară culoare și dulce mireasmă . . .

CORUL: Cu părul cu flori presărat,
Cînd într-o parte și cînd în cealaltă,
Ea-și flutură-n vînt diafanele mineci . . .
Și iată că trena cereștei mantile de pene
Se-nalță minată de vînt de pe plaje,
Deasupra pinilor verzi de la Miho,
Și chiar peste nori,
Mai sus decît piscul lui Așitaka
Și de creasta divinului Fuji . . .
Pierzîndu-se-n ceața-Augustului Cer,
Dispare din raza vederilor noastre.

În românește de IOAN TIMUȘ

CIUNSHINGURA

Finalul actului IV

(Scena reprezintă o odaie sărăcăcioasă de vânător. În scenă, Okaru și mama ei. Amândouă sînt neliniștite fiindcă așteaptă întoarcerea tatălui fetei, plecat din ajun. Lipsește și Kampei, bărbatul lui Okaru.

Sosește Osai, patronul unei case de plăceri, care le spune că tatăl lui Okaru a încheiat cu el un contract, prin care cedează pe fiica lui Okaru, pe timp de cinci ani, pentru suma de o sută de rio. El precizează că a plătit cincizeci de rio și, conform înțelegerii, a venit să dea restul de bani și s-o ridice pe tinăra. Mama ezită să o lase să plece, în absența tatălui, și se opune.

În această clipă, sosește Kampei, bărbatul lui Okaru. Poartă o manta de ploaie, o pălărie de papură și are o pușcă pe umăr. Mama îi explică situația: știind că el, Kampei, are nevoie de bani ca să-și îndeplinească îndatoririle față de fostul senior, și să ajute Liga conspirativă, ei, bătrînii, s-au gîndit să procure acești bani, trimițînd-o pe fată în serviciul acelei case. Kampei îi mulțumește pentru intenție, dar socotește că nu mai e nevoie, fiindcă a adus o veste bună pe care i-o va comunica mai tîrziu. Dar patronul insistă, făcînd dovada faptului că a plătit înainte: i-a împrumutat bătrînului, ca să-și păstreze banii, punga sa, făcută din aceeași stofă cu kimonoul pe care-l poartă.

Kampeii devine palid. — Cum? Din aceeași stofă? Pe ascuns, se uită la punga pe care o ține la brîu: într-adevăr, e din aceeași stofă! — Doamne! Ce-am făcut? ... În cele din urmă, patronul pleacă cu Okaru; despărțire cu lacrimi. Bătrîna rămîne singură cu Kampei; atitudinea acestuia i se pare cam curioasă.

Sosesc trei vînători care aduc cadavrul bătrînului, tatăl fetei. L-au găsit asasinat la margine de drum. Bătrîna izbucnește în hohote de plîns și îmbrățișează corpul neînsuflit al bărbatului ei. Vînătorii pleacă.

Kampeii nu se arată turburat de moartea bătrînului, și nici surprins. Bătrîna începe să fie bînuitoare. Îl întreabă și el dă răspunsuri încurcate. Deodată, femeia îi vîră mîna în sîn și scoate punga pe care o zărise mai înainte. E din aceeași stofă cu kimonoul patronului și e pătată de sînge. — Ce-ai făcut nelegiuitule? Kampei nu răspunde. Ea îl lovește și el rabdă.

Sosesc doi samurai din Liga complotiștilor: Goemon și Yagoro. Kampei dăduse unuia din ei o sumă de bani drept contribuție la cheltuielile complotului, dar fiindcă el nu fusese lîngă seniorul său în clipele grele, ei i-o restituie: « ca să nu supere

* Rezumatul actelor precedente: Seniorul feudal, Asano, fiind insultat de ministrul Moranao, îl lovește cu sabia, vină pentru care este condamnat să-și facă harakiri. 47 din foștii săi vasali se constituie într-o Ligă ca să răzbune moartea seniorului lor. Conjurații îi asediază castelul și-l omoară, dar ei sînt condamnați cu toții să-și facă harakiri. Kampei, unul din vasali, a lipsit de lîngă seniorul său cînd acesta fusese condamnat să-și facă harakiri. E vînător și trăiește cu tinăra Okaru.

spiritul seniorului defunct ». Atunci bătrîna le spune cum el, Kampei, a omorît pe bătrîn, ca să-i ia banii. Cei doi samurai își apucă săbiile și se apropie de Kampei).

YAGORO : — Cum ai putut să crezi că-ți poți dobîndi iertarea cu banul crimei? Cel ce și-a omorît socrul, care îi e ca și propriul său tată, numai ca să-i fure banii, trebuie să fie străpuns cu lancea !¹

GOEMON : — Bătrînul de altă dată² spunea : « Chiar însetat, nu trebuie să bei din fîntîna Tosen »³. Seniorul Yuranosuke⁴, bănuind că banii tăi sînt procurați prin mijloace necinstite, ne-a ordonat să ți-i înapoiem. E ceva de neînchipuit ! Dacă știrea asta se răspîndește în lume, se va spune peste tot că un vasal al seniorului Asano a comis o faptă urîtă și criminală. Nu e numai rușinea ta; e și rușinea defunctului nostru senior. Parcă nu erai atît de nebun ca să nu-ntelegi lucrurile astea. Ce diavol a pus stăpînire pe tine?

(Kampei se întoarce și, desfăcîndu-și rapid kimonoul, își scoate sabia scurtă și și-o înfige în burtă.

KAMPEI : Vă rog, binevoiți să ascultați nenorocirea care s-a abătut asupra mea. Aveam de gînd să-mi fac harakiri dacă n-aș fi putut să vă obțin iertarea. Dar, fiindcă uciderea socrului meu poate deveni rușinea fostului nostru senior, trebuie să vă explic; aveți bunătatea să mă ascultați. Ieri seară, după ce v-am întîlnit pe dumneavoastră, Yagoro-san, tot înaintînd pe o potecă întunecoasă, am dat de un mistreț, pe care l-am doborît cu două gloanțe. Apropiindu-mă de animal, mi-am dat seama că nu e un mistreț, ci un călător. Vai, era prea tîrziu ! M-am întrebat dacă nu are la el un *inro*⁵, l-am căutat în sîn, dar, surpriză ! am dat peste o pungă plină cu bani. Deși erau bani necinstiți, m-am gîndit, totuși, că cerul mi l-a dat ca să-mi îndeplinesc îndatorirea față de seniorul meu; i-am luat și am dat fuga după seniorul Yagoro și i-am predat lui. Întors acasă, aflu că omul pe care l-am omorît este socrul meu și că banii furați de mine fuseseră procurați trimițînd pe femeia mea în serviciu. Tot ce-am gîndit, a ieșit pe dos. Și tu, Kampei, iată-te părăsit de zeul armelor ! Fie-vă milă de mine ! (Plînge. Yagoro se apropie de cadavru: îi examinează rănile).

YAGORO : Goemon-san, privește aici; rana asta pare a fi făcută de glonte, dar e de sabie. Kampei, te-ai grăbit !

(Kampei e uluit; bătrîna, de asemenea).

GOEMON : Așa e. Mi-aduc aminte că pe drumul pe care am venit încoace, am găsit corpul unui călător cu o rană de glonte. Cercetîndu-l, am văzut că era Sadakuro, cel izgonit de tatăl său, avarul Ono no Kudayo, din cauza relei sale purtări. Se spune că fiul se făcuse tilhar de drumul mare; fără-ndoială că el l-a ucis pe socrul lui Kampei !

BĂTRÎNA : Atunci, altul m-l-a omorît bărbatul ! (Întorcîndu-se spre Kampei): Iartă-mă ! Iartă-mă ! Sînt o femeie proastă, și în prostia mea, am putut să cred că ai săvîrșit o faptă așa de crudă. Iartă-mă, Kampei-san, nu mai fii supărat pe mine !

KAMPEI : Acum, că bănuielile mamei și dezonoarea mea s-au risipit, mă duc să-l ajung din urmă pe socrul meu, ca să-l însoțesc în călătoria celor trei drumuri⁶.

¹ Moarte destinată criminalilor de rînd; harakiri este o onoare rezervată numai castei militare.

² Confucius.

³ Fîntîna hoșilor

⁴ Capul ligii

⁵ Cutiușă cu medicamente

⁶ Drumul focului, drumul plin de săbii și drumul singelui; cel care a păcătuit poate alege unul din ele.

(*Kampeï își împlință sabia mai adînc și răsuțește lama*).

GOEMON: Așteaptă puțin ! Fără să știi, l-ai omorît pe dușmanul socrului dumi-tale; asta dovedește că destinul de samurai nu s-a sfîrșit; că te bucuri încă de favoarea lui Haciman¹. Înainte de-a muri, Goemon-san o să-ți arate, în secret, ceva. (*Scoate din sin un sul de hîrtie și-l desfășoară; îi citește încet*): « Înaintea Cerului care de sus ne privește, ne legăm prin jurămint solemn să răzbunăm pe fostul nostru senior, tăind capul dușmanului său de moarte, Kono Moronao. Drept mărturie, semnăm cu sîngele nostru ».

KAMPEI (*în agonie*): Vă implor, spuneți-mi numele lor !

GOEMON: Numărul conspiratorilor este de 45, dar acum că ți-am văzut inima adevărată, voi adauga și numele tău; cu tine sînt patru zeci și șase de fideli. Acesta este darul nostru de plecare spre drumul întunericii. (*Scoate o călimară portativă din sin și scrie numele lui Kampei*): Acum, pune pecetea singelui tău Kampei !

KAMPEI: Foarte bine ! (*Își scoate intestinalele și semnează cu sîngele său*): Iată, mi-am pus pecetea de sînge. Vă mulțumesc din inimă. Dorința mi-a fost îndeplinită. Mamă, nu mai plînge ! Nici moartea socrului meu, nici intrarea în serviciu a femeii mele n-au fost zadarnice. Spiritul meu va trăi și va rămîne ca să contemple răzbunarea care nu va întîrzia. Dumneavoastră, primiți, vă rog, banii; întrebuințați-i pentru Ligă.

MAMA (*dînd punga cu bani, însîngerată, lui Goemon*): În această pungă sălăș-luiește nobilul spirit al lui Kampei-san; luați-o și folosind-o pentru răzbûnare, s-o priviți ca pe însuși ginerele meu.

GOEMON: Aveți dreptate; o primesc, (*la punga*). În ochii mei, avutul din această pungă de stofă este însuși Budha de aur de la care veți primi beati-tudinea.

MAMA: Kampei-san, aș vrea să-i pot spune toate acestea fiicei mele și să-i dau bucuria de a rețra ultimele tale clipe !

KAMPEI: O, nu ! Puteți să-i anunțați moartea tatălui ei; dar nu-i spuneți nimic de ultimele clipe ale lui Kampei. Femeia mea s-a sacrificat pentru seniorul nostru; dacă, întristată de știrea asta, își va neglija serviciul, va deveni necredincioasă față de senior; nu-i povestiți nimic. Acum, nu mai am nimic să vă spun; și nici puterea de-a vorbi. (*Își împlință din nou sabia și moare*).

MAMA (*scăldată în lacrimi*): — Vai, el nu mai e în lumea asta. Mai există o femeie așa de nenorocită ca mine? Soțul meu m-a lăsat singură; ginerele meu, sprin-jinul bătrînețelor mele, m-a părăsit pentru totdeauna; singura mea fiică, deși trăiește, e departe de mine. Bătrîna mamă, singură, părăsită, ce-o să se facă? (*Întorcîndu-se spre cadavrul bătrînului*): Yocibei-san, ia-mă și pe mine ! (*În sughițuri de plîns, înspre corpul lui Kampei*): Val, ginere, ia-o și pe bătrîna ta mamă !

GOEMON: Aveți dreptate să plîngeți. Totuși, cînd voi povesti seniorului Yuranosuke despre moartea lui Kampei și cînd îi voi preda acești bani, ce mulțumit va fi șeful nostru ! (*Scoțînd bani din sin*): Iată o sută de rio pentru rugăciunile și ofrandele din timpul celor o sută de zile, pentru soțul și ginerele dumneavoastră. Haide, rugați-vă !

AMÎNDOI: Adio, rămîneți sănătoasă ! Adio ! (*Cei doi samurai ies plîngînd*).

¹ Zeul războiului.

După o legendă japoneză din secolul al XIV-lea.
Dramatizare de IOAN TIMUȘ

MIGAWARI-ZAZEN ÎNLOCUITORUL

O piesă Kabuki

Personajele

YAMAKAGE UKYO, bărbatul • TAROKAJA, slujitorul lui • TAMANOI, nevasta •
CHIEDA ȘI SAEDA, slujnice

Acompaniază cîntăreți și instrumentiști.

Apare Ukyo, bărbatul.

UKYO: Locuiesc lîngă hotar și acum un an, cînd am-călătorit în ținuturile de apus, am tras la un han numit Osa, din Nogami, țara lui Mino; acolo o ființă încîntătoare pe nume Hanago, mi-a dat să beau saké. Ea îmi tot scrie, iar și iar, că îi e dor să mă revadă, dar, vai, scorpia de nevastă nu-mi îngăduie nici o clipă să mă îndepărtez de fustele ei: nu-mi stă în putere să zbor la Hanago, și asta mă frămîntă zi și noapte. O, și ce n-aș da să găsesc o cale să o văd.

Cugetă.

Dar ia stai, cred că am găsit. O chem pe zgripturoaică și îmi pun ideea în aplicare.

UKYO: Nevastă, nevastă, pe unde ești?

CORUL: Îndată sosește.

Nu s-ar putea spune că Ukyo și Tamanoi nu țin unul la altul, acum însă mintea bărbatului pare hoinară și în sufletul lui se simte ceva din înaripata și nepăsătoare a primăverii.

Ea, fără vreo presimțire, rostește.

* Această piesă a făcut parte din repertoriul, de mare succes, al trupei japoneze de teatru habuki care a întreprins un turneu de răsunset în Statele Unite, în 1960.

TAMANOI: Pentru ce m-ai chemat?

UKYO: Fii bună și vino pînă aici.

TAMANOI: Ce s-a mai întîmplat?

UKYO: Uite ce. De la o vreme încoace am mereu vise urite așa că trebuie neapărat să fac un pelerinaj. Asta voiam să-ți spun.

TAMANOI: Dar ce trebuie să faci în pelerinaj și cîtă vreme ține?

UKYO: Păi trebuie să colind mai multe temple, prin toată țara, așa că poate să țină un an sau, cine știe, poate chiar doi.

TAMANOI: Vai, cît e de trist, cît e de trist.

Se întoarce către slujnice.

Chieda și Saeda vă rog nu-l lăsați pe stăpînul nostru să mă părăsească.

Plînge; Ukyo dă să plece; cele două slujnice îl opresc.

SLUJNICELE: Cum ți-e voia, stăpînă.

CORUL: Și spunînd că nu-l vor lăsa să iasă, ele îi taie calea.

Cele trei femei încep un dans prin care reușesc să-l împiedice pe Ukyo, zăpăcindu-l.

UKYO: Abia acum văd că din dragoste pentru mine te porți așa. Cît îți sînt de recunoscător. Totuși, te rog fierbinte, îngăduie-mi să plec să-mi fac pelerinajul.

CHIEDA: Dacă într-adevăr așa ți-ai pus în gînd, fă-l ca să fie și pe placul nevestei.

SAEDA: Poți face un pelerinaj aici, acasă.

TAMANOI: Vrei să spui că se poate face chiar la noi acasă?

CHIEDA: Să vă spun și cum.

Te vei opri în dreptul altarului din casă închinat lui Budha și vei psalmodia «Slăvit fie Budha de un milion de ori»; vei dansa mai apoi cu bucurie ritualul cuvenit, așa cum l-ai văzut făcînd pe preotul Kuya.

SAEDA: Și pe lîngă asta, mai sînt și ispășirile de iarnă, și curățirea prin apă, și practica ascetică a tăcerii.

CHIEDA: Mai sînt apoi lucruri miraculoase ca... (Gesturile întregesc înțelesul.)

Îndeplinește ritualurile aici acasă... :

ÎMPREUNĂ:... fierbinte te rugăm.

UKYO: Bine, dar ar fi o nelegiuire din partea mea. Cum să cutez eu, om de nimic, să mă încumet a făptui aici asemenea ispășiri?

TAMANOI: Nici în ruptul capului nu-ți dau voie să pleci.

UKYO: Vai mie, vai... :

CORUL: Inima mea e departe, e așa de departe, scumpa, iubita mea Hanago. Împuns de ghimpii de acasă, visul meu de trandafirie fericire s-a spulberat. Și, stînd așa, sucește capul cînd într-o parte cînd în alta, tot iscodind ce să facă și cugetînd adînc.

UKYO: Știu ce am să fac. Mă zăvorăsc șapte zile și șapte nopți încheiate, chiar aici acasă, în altarul nostru.

TAMANOI: Ei, așa da. Iar eu am să veghez foarte aproape de tine, să ai apă cloco-tindă și ceai proaspăt cît o să-ți dorească inima.

UKYO: Ba nu, ba nu. Se știe că femeia e chipul păcatului. Dacă e să mă uit la o femeie, la ce bun să mai meditez. Nu. N-ai să te apropii.

TAMANOI: Dacă e pe așa, nu-ți dau voie să meditezi șapte zile.

UKYO: Cum, nu-mi îngădui să-mi împlinesc o dorință sfîntă? Ai îndurare, cu umi-lință în suflet ți-o cerșesc.

Cu adevărat cerșește și Chieda, înduioșată, spune:

CHIEDA: Scumpă stăpînă, domnul nostru e atît de însetat încît, implorîndu-ne, își frînge mîinile în rugăciune.

SAEDA: Da, stăpînă, vezi de nu ești prea aspră spunîndu-i mereu la toate nu.

CHIEDA: Dacă ține atît să mediteze... :

SAEDA: . . . atunci înduplecă-te şi-i îngăduie. . .

ÎMPREUNĂ: . . . să plece în pelerinaj.

TAMANOI: Ce spuneţi voi e fără îndoială drept. Aşa că, arătându-ţi mărinimie, îţi dau voie, doar o singură noapte, să împlineşti acel act pe care îl numeşti meditaţie.

UKYO: Ai spus: doar o singură noapte?

TAMANOI: Cu nici un chip două.

UKYO: Ei, dacă altfel nu se poate, îmi voi săvârşi meditaţia doar cît ţine o singură noapte.

TAMANOI: Aşadar te aştept aici devreme, mîine dimineaţă.

Îşi fac cîte o plecăciune unul celuilalt şi, cînd să plece, Ukyo strigă:

UKYO: Încă ceva, soţia mea. După cum ştii, anevoie pluteşti spre Nirvana dacă meditaţia îţi e tulburată. Promite-mi, deci, că nu vii după mine.

TAMANOI: N-am să te tulbur.

UKYO: Chiar aşa, te rog.

CORUL: Cu sufletul încă neliniştit din pricina bărbatului, nevasta se îndepărtează însoţită de slujnice.

După ce ele se pierd din vedere, Ukyo nu-şi mai poate înăbuşi hohotul de ris.

UKYO: E isteţă, nu zic, da' tot femele e. Da, da, iar eu am tras-o pe sfoară.

Ei, şi acum să-l chem mai întîi pe Tarokaja să-i spun ce am de spus.

UKYO: Vino-ncoace, Tarokaja, unde naiba eşti?

TAROKAJA: Iată-mă-s, stăpîne.

Apare slujitorul

UKYO: Ai sosit?

TAROKAJA: Da, stăpîne.

UKYO: lute de picior mai eşti azi.

TAROKAJA: Dacă nu mă înşel, stăpînul meu e azi în toane bune.

UKYO: Fireşte că-s în toane bune. Chiar acum am căpătat încuviinţarea să petrec o noapte de capul meu, şi abia aştept să mă reîntîlnesc cu scumpa mea Hanago.

TAROKAJA: Nici nu se putea lucru mai plăcut. Dar ce motiv aţi găsit să puteţi scăpa o noapte?

UKYO: Nu mă lăsa ea să plec de nu-i spuneam un lucru cu temei. I-am spus deci că la noapte voi medita în altar şi doar aşa am căpătat învoială să stau pînă-n zori.

TAROKAJA: Mai bine nici că se putea.

UKYO: Tocmai de asta vreau să-mi faci un hatîr. Ce zici, mă ajuţi?

TAROKAJA: Dacă nu-i cu supărare, cam ce aş avea de făcut?

UKYO: Ascultă: A jurat că n-o să vină după mine, dar o ştiu eu pe scorpia bătrînă.

Tot o să se ascundă pe undeva ca să mă iscodească cît e noaptea de lungă. Aşa că, fiind vorba doar de o singură noapte, n-ai vrea să fii înlocuitorul meu?

TAROKAJA: N-aş vrea să nu vă dau ascultare, dar aveţi milă, nu-mi cereţi tocmai asta.

UKYO: Şi de ce mă rog?

TAROKAJA: Drept să vă spun. . . Mi-e frică de nevasta dumneavoastră.

CORUL: Te iubeşte nespus de mult şi atunci cînd eşti acasă e şi ea veselă şi zîmbitoare; are atunci obrajii trandafirii ca ai zeiţei Otafuku. Dar, vai, cînd va descoperi înşelăciunea se va aprinde de furie, poate chiar mă va omori în bătaie.

Te rog, ai milă. . . nu-mi cere aşa ceva.

TAROKAJA: Ai milă. . . ai milă.

UKYO: Ce, şi-o fi frică de bătrîna zgripţuroaică mai mult decît de mine? la seama !
Cu mîinile mele te omor !

TAROKAJA: Iartă, stăpîne, iartă. Fac tot ce veți porunci.

UKYO: Adevărat?

TAROKAJA: Da.

UKYO: Nu mă minți?

TAROKAJA: Vai, nu.

UKYO: Atunci să știi că am glumit.

TAROKAJA: E tristă gluma asta.

UKYO: Dorul meu nestăvilit de a mă revedea cu Hanago e pricina. Hai. Stai jos aici.

Îl poartă să ia loc pe un colț al șipetului lăcuit.

TAROKAJA: Zău dacă pricep ceva.

UKYO: Acum pune asta pe umeri.

Își acoperă slujitorul cu straiul pe care, după datină, îl îmbracă cei ce meditează nopțile. Îl cercetează îndeaproape, din toate unghiurile.

Așa e bine. Din orice colț ai fi privit, pari aidoma. Vezi, de o fi să vină scorpia, cu nici un chip să nu dai straiul la o parte.

TAROKAJA: Se înțelege.

UKYO: Iar eu îți făgăduiesc să mă întorc curînd. Dar să stai aici neclintit. Și să nu scoți o vorbă.

TAROKAJA: Ai milă, stăpîne, înapoiază-te cît mai degrabă.

UKYO: Am plecat.

TAROKAJA: Încă o clipă, stăpîne. Dacă tot mergeți la frumoasa Hanago — poate nu se cuvine să cer așa ceva, dar v-aș ruga să-i spuneți cele mai dulci cuvinte din partea mea slujnicei ei — Kobai.

UKYO: Așa carevasăzică, de ăstia mi-erai, tu și Kobai?

TAROKAJA: Știu că e o îndrăzneală, dar...

Frămîntat de gîndul că vorbele lui ar putea lua altă întorsătură, se scoală în picioare și se îndreaptă către stăpîn. Apoi izbucnesc amîndoi în ris.

UKYO: Ei, gata. Cine a mai auzit să meditezi umblînd de colo colo? Așează-te și stai cuminte.

TAROKAJA: Da.

UKYO: O vorbă să nu scoți.

TAROKAJA: Întocmai cum spui, stăpîne.

AMÎNDOI: Atunci, cu bine. Cu bine.

CORUL: Cu bine... cu bine... și negura coboară.

Neobservat de nimeni, bărbatul pleacă să petreacă.

UKYO: O, fericitul, fericitul de mine. Alerg să o revăd pe dulcea Hanago.

CORUL: Și zicînd acestea, se îndepărtează.

Ukyo se îndreaptă grăbit spre hanomichi.

TAROKAJA: Și stăpîne, fii milostiv și întoarce-te degrabă. Te rog întoarce-te mai înainte ca nevasta să descopere tot. Și nu uita, stăpîne. Cînd ai s-o vezi pe Hanago, roag-o să-i spună lui Kobai cele mai dulci cuvinte de la mine...
Începe să se plimbe.

Vai de mine. Cine a mai auzit să meditezi umblînd de colo colo. Dar nu-i prea moale de stat aici.

Se așează la loc și trage haina peste el

SCORUL: A rămas pe loc doar haina fără bărbat. O, cei doi se iubesc cu adevărat, dar el trebuie să mediteze, să își înalțe gîndurile către Budha. Copleșită de singurătate în lipsa bărbatului iubit, nevasta vine să iscodească.

Se ivește nevasta

TAMANOI: Mi-am lăsat bărbatul să se supună ritului ascetic al meditației pe timpul acestei singure nopți, și am făgăduit să nu vin după el, dar simt că trebuie să-i vină tare greu, așa că am hotărît să-l priveghez, în taină și fără zgomot, din acest colț întunecat.

Se ascunde și veghează

Ei, dar ce mai e și asta? O, într-adevăr pare foarte incomod. Văzându-l așa, inima nu mă mai rabdă. Da, da, îi voi trimite mîncarea pregătită. Hei, Chieda, Saeda, pe unde sînteți?

CORUL: Răspunzînd la chemare, slujnicele, ținîndu-și mîinile cuviincios, după datină, aduc ceaiul de aur roșu și prăjiturile cu aromă dulce.

Chieda aduce o ceașcă pentru ceai iar Saeda poartă o farfurie cu. prăjituri Nevasta se oprește în fața lui ¹Tarokaja.

TAMANOI: Iubitul meu bărbat, știu, am făgăduit să nu vin lîngă tine, orice s-ar întîmpla dar cum să stau departe cînd ție ți-e așa de greu de unul singur aici! Știi zicala: « un singur strop de saké ¹ mătură amărăciunea ca prin farmec »? Spune, să-ți aduc un saké mai încolo?

TAROKAJA: Da!

Fericit, a uitat o clipă pe cine înlocuiește; își revine și începe să scuture din cap cu putere: nu, nu.

TAMANOI: Dar măcar puțin ceai ai să vrei?

CORUL: O, ești nemilos și de neînțeles. Chiar dacă meditezi și-ți înalți sufletul la Budha, nu-i frumos din partea ta să nu-mi spui o vorbă și să nu-ți arăți fața. La urma urmei e dreptul femeii să se vaite.

TAMANOI: Și zău, mă amărăști peste măsură!

Rostind aceste vorbe, se apropie.

Cel puțin, bărbate, arată-ți fața. Fetelor, dați haina la o parte.

CORUL: Slujnicele apucă și... deodată trag. O, și ce uimire!

TAMANOI: Cum? Tarokaja! Piei nătărăule! Unde îmi e bărbatul? Spune-mi îndată dacă nu vrei s-o pățești!

TAROKAJA: Îndurare. Spun tot. E dus la scumpa lui Hanago.

TAMANOI: Ceruri! Pină și tu spui « scumpa Hanago ». Cătea s-ar cuveni să spui! Căteaua!

TAROKAJA: Sigur că da, sigur că da. Chiar așa și voiam să spun, « Hanago căteaua ». Și, fiindcă voia să meargă la Hanago, m-a pus pe mine să mă ascund sub acest vâl.

CORUL: I-am spus, stăpîne, nu vreau, dar m-a amenințat că mă ucide, așa că n-am avut încotro și m-am învelit.

TAROKAJA: Chieda și Saeda, vă implor, puneți și voi o vorbă bună să fiu iertat.

CORUL: Pină și Tarokaja cel veșnic fericit e îngrozit de cotoroașă care spumegă de furie și se ghemuie la podea cerînd necontenit iertare cu un glas scîncit.

TAMANOI: Cum? A spus că te ucide dacă nu-i iei locul?

TAROKAJA: Chiar așa.

TAMANOI: Pentru că ai mărturisit cîstit, Tarokaja, am să iert partea ta de vină. Dar acum du-te și lasă-mă pe mine să stau unde ședeai tu și să port acest vestmînt al meditației.

TAROKAJA: Stăpînă, stăpînă, îmi ceri un lucru îngrozitor. Cere-mi orice în afară de asta. Jur să fac orice altceva îmi poruncești.

TAMANOI: Aha, deci ți-e frică doar de bărbatul meu... și de mine nu? Ei bine, atunci stai tu, că te pedepsesc. Asta vrei?

¹ băutură alcoolică

TAROKAJA: Îndurare. Fac tot ce poruncești dar cruță-mi viața.

TAMANOI: Atunci pune repede haina pe mine.

TAROKAJA: Cum ți-e voia stăpînă.

CORUL: Slujnicele îi ajută și ele să și-o aranjeze, după care se dau mai înapoi.

TAROKAJA: Ești aldoma cu stăpînul. Frumoasă ca o floare.

CHIEDA: Semeni leit cu stăpînul nostru.

TAMANOI: Semăn cu el, hai?

Bravo; bravo!

Acum treceți cu toții dincolo.

TAROKAJA: Îți mulțumesc, stăpînă.

CORUL: Fac toți o plecăciune și se retrag în tăcere în camera alăturată.

Cei trei pleacă.

Curînd răsună clopotul care vestește zorile. . .

N-a prea dormit astă noapte; e neîngrijit; părul despletit îi atîrnă ca o salcie. Și de jur împrejurul lui plutește mireasma mîneșilor împletite, în vreme ce chipul iubitei tot îi mai stăruie înaintea ochilor.

Apare Ukyo, mai mult beat decît treaz, cu părul răvășit; și cu atît mai caraghios cu cît poartă un vestmînt de-al lui Hanago.

CORUL: M-a însoțit o bucată lungă de drum și apoi ne-am luat rămas bun. Am privit în urmă și ea era încă acolo. O, cerule, cît am fi vrut să nu ne despărțim. Am băut *saké* și ni s-a înfierbîntat sîngele și am cîntat cîntecul Ogikazashite. . .

CORUL: Iar acum norii împrăstiați de pe cer îmi amintesc despărțirea drăgăstoasă de azi dimineață. Hop! A călcat într-o băltoacă. Beat criță, zăpăcit, merge pe trei cărări, mai rătăcește calea, dar în cele din urmă ajunge acasă.

Ukyo vomită, apoi privește către straiul sub care se ascunde Tamanoi.

UKYO: Ah, ce bine e să fii stăpînul cuiva. Uite-l cum șade acolo, întocmai cum i-am poruncit, adînc nefericit. Hei, Tarokaja, uite că m-am întors. N-a fost pe aici zgripturoaica?

Sub deghizarea ei, Tamanoi dă din cap că nu, nimic rău nu s-a petrecut.

Cum? Chiar n-a venit?

Nici că se putea mai bine; dar nu-i așa că ești obosit?

Tamanoi scutură iar din cap.

Nu ești? Asta e și mai bine.

Se spune că atunci cînd inima ți-e plină de iubire se vede pe tine de la o poștă. Și sînt așa de fericit astă seară încît mă tem că scorpia aia bătrînă o să mă descopere și asta ar fi de-a dreptul înspăimîntător.

Simt că astă seară trebuie să-ți povestesc minunata mea aventură de dragoste; mă ascuți?

Tamanoi înclină capul că da, ascultă.

Chiar vrei să-mi ascuți povestea? Ce om de treabă ești.

Dar mai întîi scoate-ți haina. . .

De fapt, dacă mă gîndesc bine, cred că ai să fii stîngenit de ce am să-ți povestesc, așa că mai bine las-o pe tine și stai acolo pe loc.

Tamanoi înclină din cap că asta o să și facă.

Mă ascuți, da? Sînt așa de fericit.

Ei bine. . .

Mai întîi am ajuns și am bătut la ușa dublă a dormitorului ei.

Cioc-cioc, am bătut. Cioc-cioc.

CORUL: Apoi, cu voce de priveghetoare urcînd din adîncul unei văi, ea mi-a urat bun venit și a deschis cu iușeală. A ridicat panoul de bambus și un vînt prielnic i-a purtat parfumul pe aripile lui. Apoi m-a călăuzit pînă în latacul cel mai adînc,

iatacul cel mai ascuns al inimii ei, și a revărsat asupra mea binecuvîntările dragostei.

Tamanoi bate cu mînie din picior.

UKYO: Era vorba să ascuți !

Ei, și în cele din urmă Hanago îmi vorbește :

CORUL: Nu mi-ai răspuns la scrisoarea pe care ți-am trimis-o și nici n-ai venit să mă vezi. Și am crezut că ori ai rupt și ai aruncat scrisoarea, ori poate m-ai uitat, și am vărsat lacrimi amare.

Auzind așa am încercat s-o iau în brațe, dar mă împinse în lături.

Tînjind după tine, dragostea mea, am venit,

Cu sufletul mistuînd de dorință,

Oare tu plîngi ca să mă pedepsești,

Sau într-adevăr nu-ți sînt pe plac ?

Doar vezi și tu cît te iubesc,

Și acum sînt cu adevărat iar aici lîngă tine,

Cu toate că nimic nu se va alege de dragostea noastră.

Am ispitit-o astfel cu dibăcie și pe dată se înmuie, zîmbitoare și supusă.

UKYO: Și apoi m-a dus pînă în cel mai adînc iatac și m-a îmbrăcat în acest vestmint.

Tamanoi bate iar din picior.

Ai de gînd să ascuți sau nu ?

Apoi am mîncat și am băut saké, și am avut multe, multe să ne spunem, apoi am dansat și am cîntat. . .

CORUL: O, ce fericiți am fost împreună, dar înainte de a fi pus capăt gilceii noastre jucăuse de îndrăgostiți, auzirăm ciripitul păsării. Și spunînd că trebuie să mă duc, m-am ridicat, dar ea m-a tras înapoi de mîneacă și m-a împiedicat, iar apoi. . .

Ah, nu. Nu pot să mai rămîn, crede-mă, nu pot.

Cotoroanța bătrînă o să turbeze de furie. . .

UKYO: Și de-ai ști ce rău mă cicălește !

CORUL: Ei bine, răspunde ea, dacă ești așa de nerăbdător să te întorci la neprețuita ta nevastă, mi-ar place să dau și eu ochii cu ea măcar o dată.

Ce să vezi, mutra ei de vulpe ?

Ei da, atunci află de la mine că ai ce vedea.

Stai să ți-o descriu.

Are o față cu totul și cu totul deosebită,

Are nasul scurt și turtit,

Și ochii ei te săgetează dușmănoși.

Pielea îi e neagră ca smoala

Și din cap pînă-n picioare seamănă leit cu o maimuță stranie, ca cele ce trăiesc în munți.

UKYO: Aici se sfîrșește istoria mea. Dar fii cu băgare de seamă să nu cumva să afle zgripturoaica. Ai grijă.

Ei, și acum e vremea să-ți dai straiul la o parte.

Tamanoi scutură din cap că nu.

UKYO: Nu vrei ? Asta-i acum, doar n-o să-l ții toată viața pe tine fiindcă acum n-ai chef să-l scoți.

Aha, deci nu vrei. Nu-i nimic, ți-l scot eu.

CORUL: Îl scoate și. . . vai și amar !

Acolo înăuntru nu e Tarokaja ci. . .

TAMANOI: Ah-hah, ticălosule !

Nu mă păcălești tu pe mine cu una cu două !

UKYO: Nu, zău că nu. Chiar acum m-am întors de la Tsukushi.

TAMANOI: Și, mă rog, cum ai ajuns pînă la Tsukushi în insulele din sud vreme de o singură noapte? Vorbește sau te fac bucățele.

UKYO: Ba nu, stai. Am fost la templul lui Zenko din Shinano.

TAMANOI: Minciună sfruntată! Oh, oh cît sînt de minioasă. Cît sînt de minioasă!

— Nu-i nimeni pe-aici să pună mîna pe el? O, ce furioasă sînt!

UKYO: Te rog, te rog, iartă-mă.

CORUL: Sărmanul de el, dă să vorbească, bolborosește și, implorînd iertare neîncetat, o ia la fugă.

Tamanoi zvîcnește după el, întîi pe scenă, apoi mai departe, spre hanamichi.

Nu te las eu să-mi scapi, urlă ea turbată de furie. Și, lovind podeaua cu picioarele, fuge din răspuțeri după el, izgonindu-l din casă.

(După SIX KABUKI PLAYS, trad. de Donald Richie și Miyoko Watanabe, the Hokuseido Press, Tokyo, 1963)

În românește de LIDIA VIANU



**JAPONIA
ȘI
CONȘTIINȚA
MODERNĂ
A
SPECTACOLULUI**



ESEURI • REPERE

Bunraku

Astfel se numește teatrul de marionete din Osaka de unde a purces drama modernă Kabuki.

Marioneta este o mască integrală și însuflețită: nu numai fața ci și membrele și întregul corp. O păpușă autonomă, o făptură-diminutiv în mîinile noastre. Marioneta nu este, ca actorul-om, prizonieră a ponderei și a efortului, ea nu este aderentă la sol ci se manifestă cu egală ușurință în toate dimensiunile, plutește într-un element imponderabil întocmai ca desenul în albul hîrtiei. Ea trăiește prin centrul ei. Cele patru membre precum și capul, colțuri de stea în jurul acestui centru, nu sînt decît elementele ei de expresie, ea fiind o stea grăitoare și radiantă, căreia orice contact îi este interzis. Japonezii n-au încercat s-o facă să meargă, lucrul acesta fiind peste putință deoarece ea nu are nici o legătură cu pămîntul ci este fixată ca pe o tulpină invizibilă și scoate limba în toate direcțiile. Piciorul nu mai este un simplu mijloc de înaintare și de susținere ci instrumentul și resortul tuturor atitudinilor, demersurilor și intricațiilor spirituale, ceea ce sub noi exprimă neliniștea, elanul, rezistarea, sfidarea, oboseala, trezirea, dorința de a pleca sau de a rămîne pe loc. Priviți: această făptură a fost alcătuită pentru ca să vedeți mai bine. Uitați-vă la acest omuleț. Poate face orice. Priviți la acest bărbat și la această femeie suspendați în văzduh, întreaga viață fremătînd la capătul unui baston. Și noi aștia, în spatele bastoanelor. Ce plăcut este ca, bine ascuns, să faci pe cineva să existe, să crezi păpușa aceasta micuță care se zugrăvește cu cele două pupile ale ei în inima fiecărui spectator. Inimă în care se plimbă și se zbuciumă. Singurul lucru care se mișcă în mijlocul rîndurilor de spectatori nemișcați, unul în spatele celuilalt. Și s-ar zice că spiridușul acesta este însuși sufletul lor îndrăcit: în mijlocul încordatei atenții copilărești, explodarea acestui afurisit mic foc de artificii!

Marioneta japoneză nu este din acelea care, la capătul brațului omului, nu au decît mîna lui drept corp și drept suflet. Și nici nu se bălăngăne, fragil spînzurată de niște sfori, ca cineva pe care un destin incert l-ar ridica și apoi l-ar lăsa să cadă ca să-l ajute din nou. Însuflețitorul o mînuiește de aproape, de la inimă la inimă, și ea sare cu atîta putere încît ți se pare că acum-acum o să-i scape. Și nu este numai un singur minutor, ci sînt și doi ba chiar și trei. Aceștia nu au nici trup nici chip, fiind îmbrăcați într-un soi de ciorap negru, cu mîinile

să cu fața ascunsă de aceeași negru. Marioneta este suficient de activă a acestor
fisi de umoră și acestui grup de conspiratori a cărui existență o ură nevede.
Nu mai vezi, umoră în unul unul desen, decât pata de negru pe care strălucește.
În strale roșii, aibe sau aurite, micul senior majestos sau frenetic. Dialogul
este purtat de două stee, fiecare fiind grupul ei aglutinat de nevăzută conspi-
ratori.

În dreapta, așeză ca toți orientalii pe picioarele încrucișate, pe un soi
de tribună, între două fații, vezi doi oameni în straie deosebite. Unul din ei
povestește și vorbește. Sarcina celuilalt este emoția. Cel dintâi are în fața
lui un pupitru pe care se află textul piesei. Iar, în mijlocul petei lor negre,
păpușile nu ascultă ca la noi europenii, de mâini și de degete ci de sfatul de suflète,
se contopesc cu vorbele rostite de cuvântătorul de pe tribună. Și acele vorbe
par ceva viu care se desprinde din cartea deschisă, însușindu-și limbajul ei. Nu
mai sîntem în prezența unor interpreți ci a textului însuși.

Cel de al doilea ofician, ține ghitara japoneză cu gît lung, shamisenul de
piele albă, din care scoate din cînd în cînd cu un virf de fildeş cîteva sunete, cu
siguranță asemănătoare sunetelor lirei antice. Dar în același timp și în primul
rînd, el este un întreg cor cu gura închisă. Nu are drept la cuvînt. Nu i se îngă-
duie decât geamătul și exclamația și acel zgomot animalic, fără silabe, care vine
de-a dreptul din piept și din împotrivirea la suflul feluritelor noastre vibratoare
și supape. Întreabă, e mulțumit, neliniștit, suferă, dorește, se minie, îi e teamă,
cugetă, mormăie, plînge, rinjește, ocărăște, bănuie, insinuează, turbează, răcnește,
mîngîie. Sarcina lui este să ațîțe publicul. Și este el însuși întreg publicul care
scoate ohuri și ahuri¹. Singur graiul îi lipsește.

Scrisoare adresată profesorului Miyajima

Dragul meu Miyajima,

Am citit cu viu interes studiile pe care le-ai închinat minunatei arte a mario-
netei japoneze, așa cum este ea practică la Osaka, la teatrul Bunraku. Știi bine
cîtă admirație îmi inspiră această artă și îți sînt recunoscător că mi-ai dat prilejul
să mi-o exprim. Oricare ar fi talentul lui, actorul viu ne stînjenește, întotdeauna
amestecînd dramei-ficțiune pe care o întrupează, un element intrus, o notă de
actual și de cotidian ceea ce-l face să rămînă mereu *deghizat*. Dimpotrivă, mario-
netă nu are decât viața și mișcarea pe care o dobîndește din acțiune. Ea se însu-
flește în cursul povestirii și este ca o umbră pe care o reînvii istorisindu-i tot
ce a făcut, tot care, puțin cîte puțin, din amintire se transformă în prezență.
Nu mai ai în față un actor care vorbește ci o vorbire care acționează. Personajul
de lemn încarnează prozopopeea. El plutește pe un hotar incert între fapt și
povestire. Publicul vede în el tot ce vociferatorul istorisește așezat la pupitru
său, susținut de shamisen, instrumentul acela care redă vibrarea nervilor pișcați,
și de tovarășul lui de alături care cu strigătele nearticulate și mormăielile lui,
traduce nu numai emoția scenei ci și dorința de a exista, strădania de a retrăi,
a făpturii imaginare.

Marioneta este ca o fantomă. Ea nu atinge pămîntul cu picioarele. De nimeni
nu este atinsă și nici ea nu știe să atingă. Întreaga ei viață, întreaga ei mișcare îi
vine din inimă și din acel tainic conciliabul din spatele ei, conciliabul al mînuito-

¹ Există în literatura japoneză o expresie : să cunoști *ahitatea* lucrurilor. Cu alte cuvinte măsura
în care un lucru conține în esența lui nevoia sau firescul unui oftat.

rilor, mascați sau nu, de la această fatalitate colectivă pe care ea trebuie s-o exprime. Probitatea a fost în mod atât de abil împărțită încît povestea se petrece în întregime în închipuire și în vis, fără suportul nici unei materialități neplăcute.

Prin alte mijloace, Jarori ajunge la același rezultat ca și Nô.

Doresc ca compatrioții mei să asiste în număr cît mai mare cu puțință la emoționantul spectacol dat de Bunrakû.

Tokio, 17 noiembrie, 1926

Nô

Drama este ceva care survine. Nô-ul este cineva care survine. Întrucîtva ușa aceea în cadrul căreia veneau să se înscrie personajele Orestiei, la începuturile teatrului grec, cînd o comunicare s-a stabilit, prin zid, cu invizibilul. De data aceasta, scena se compune din două părți: Drumul — sau Podul — și Estrada. Drumul este o lungă galerie acoperită, lipită de peretele din fund și împărțită de suporturi verticale în trei părți egale. Încadrată de patru coloane care susțin un acoperiș, Estrada este o platformă de lemn, lucie ca o oglindă¹. Ea este așezată în partea dreaptă a sălii și formează un unghi drept cu parterul în spre care înaintează. Această situație este esențială. Fiindcă spectacolul nu se desfășoară pentru spectator care, zdrobit și obscur, se va contopi cu acțiunea de pe scenă. Nu e vorba de o dramă și de un public aflați de o parte și de alta a unui abis de ficțiune și de foc și între care să se stabilească o corespondență. Spectacol și spectator intră unul într-altul astfel că, în raport cu noi, actorii umblă și evoluează lateral și pe două planuri cu care, prin locul pe care îl ocupă, fiecare spectator alcătuiește o geometrie personală, potrivit unghiului corespunzător al ochiului și urechii sale. Totul se petrece în interiorul publicului care nu se poate sustrage nici un moment unei impresii în același timp de învăluire și de distanță: simultan cu noi, alături de noi. Impresie și de nepermanență. Chiar cînd simulacrelle solemne au încetat să mai defileze, Drumul — sau Puntea — nu-și pierde posibilitățile majestuoase de introducere și de retragere după cum, sub baldachinul ei, nici Estrada — care este chioșcul visului, asemănător acelor chioșcuri de cinabru și de mărgean din picturile chinezești unde se văd prea fericiți chefuind în caftane de mătase de culoarea cerului și a peruzelei, deasupra norilor — nu încetează să arate o prezență sau o absență.

La dreapta și la stînga, pe lemnăria de culoarea untului proaspăt, au fost zugrăviți bambuși verzi și, pe peretele din fund, un pin înalt. E de ajuns pentru ca natura să fie prezentă.

Lucrurile se petrec în următoarea succesiune:

Cu pași mărunți, alunecați, sosesc mai întîi instrumentiștii și cei ce fac parte din Cor. Primii iau loc în fundul Estradei, pe o porțiune numită Koza, delimitată de o schimbare a desenului parchetului. Orchestra este alcătuită dintr-un flaut, două tamburine în formă de clepsidră, una mai mică ținută pe umărul drept, cealaltă mai mare, ținută pe genunchiul stîng. Izbite violent cu degetele întinse, amîndouă produc un soi de detunătură scurtă. Pentru a însoți apariția zeilor, a demonilor și a fantomelor, o tamburină este lovită cu două baghete. Atîta tot. Rostul

¹ Sub această estradă, un anumit număr de oale mari de pămînt sînt așezate cu gura în sus ca să amplifice sonoritatea scîndurilor (mereu atinse sau lovite de picioarele goale), ca s-o atragă pe zeita soarelui, Amateroza, cumplita Femelă a Cerului, afară din peștera în care se refugiase. Ameno-uzume, dansează pe un butoi răsturnat cu fundul în sus.

instrumentelor de percuție este marcarea ritmului și a mișcării. Flautul funebru reprezintă la anumite intervale modulația timpului care se scurge, dialogul — în spatele actorilor — al orei și al clipei. La concertul acestor instrumente se adaugă des niste lungi urlete scoase de instrumentiști pe două note, una gravă și una ascuțită: hu-ku, hu-ku. Aceste bruște interveniri vocale dau o stranie și dramatică impresie de spațiu și depărtare întocmai ca glasurile pe care le auzi noaptea la țară, ale chemărilor înformale ale naturii sau strigătul unei sălbăticiuni care în mod obscur se chinuie să ajungă pînă la cuvînt, opintirea mereu dezamăgită a vocii, o strădanie desnădăjduită, o mărturie dureroasă și tulburătoare.

Corul nu ia parte la acțiune. Se mărginește doar să-i adauge un comentariu personal. Povestește trecutul, descrie cadrul, dezvoltă ideea piesei, explică personajele, răspunde și corespunde prin poezie și prin cîntec, visează și psalmodiază așezat, lângă Statuia care vorbește.

Nô-ul are numai două personaje: Waki și Shite. Fiecare din ele este însoțit sau nu de unul sau mai mulți Tzure, oameni de încredere, servitori, ajutoare, sfat, umbră, pompă, amplificare solemnă în urma trenei.

Waki este cel ce privește și așteaptă, cel ce vine ca să aștepte. Niciodată nu poartă mască. El este un om, Pregătit de orchestra care a desființat dinainte un drum sonor sub picioarele lui, după ce greaua cortină de brocat s-a ridicat, îl vezi trecînd pe sub tripla arcuire a galeriei. Ajuns pe scenă, se întoarce încet spre noi și ne dăruie fața. De cele mai multe ori, la început rostește două versuri. Cel dintîi este repetat de două ori. Apoi Corul, în surdina, își repetă și el, pentru el, de trei ori cugetarea. După aceea, într-o lungă Tiradă în care fiecare pas — un vers de șapte silabe întărit de un vers de cinci — se lasă oarecum luat în considerare, Waki declară cine este și pe ce drum a apucat ca să ajungă pînă la noi. Poate fi, de pildă, un călugăr care a explorat regiunile de dincoio de lume pentru a da de urma concubinei defuncte a unui împărat desnădăjduit. Sau o ieremie nebună care rătăcește pe un cîmp pustiu în căutarea fiului ei mort. Fiindcă seninul personajului pierdut în costumul lui nu are importanță ci numai menirea lui.

Însoțit sau nu de escorta sa, Waki se așează, după aceea, la piciorul stîlpului din dreapta, din față și cu privirea ațintită spre partea pe unde se intră, așteaptă.

Așteaptă și cineva se iesește.

Zeu, erou, pustnic, fantomă, demon, Shite, este întotdeauna ambasadorul Necunoscutului; de aceea poartă o mască. El reprezintă ceva tainic și acoperit de văluri, care vine să ceară lui Waki propria sa revelație. Mersul și mișcările lui sînt în funcție de privirea care l-a atras și care-l ține prizonier al trimisului acela imaginar. Iată, de pildă, fantoma femeii siluite care, pas cu pas, se apropie de uchișul ei. Timp de un ceas, acesta își va ține ochiul ațintit asupra ei. Întreaga sală are ochii pe el și el nu trebuie nici măcar să clipească. Iată sufletul copilului Atsumari sub înfățișarea unui cocoș și singur flautul fermecat ne destăinuie cine este.

Waki întreabă, Shite răspunde, Corul comentează și, împreună cu orchestra, construiește o împrejmuire de imagini și de cuvinte, în jurul acestui patetic vizitator care, sub masca lui, vine să aducă Neantul, celui care l-a stîrmit să vie.

Urmează atunci un soi de intermezzo: cu tonul unei simple conversații, un trecător vine și cere sau dă lui Waki explicații, într-o povestire parcă șoptită.

Și a doua parte a spectacolului Nô începe.

Waki și-a încheiat rolul. Nu mai este decît un martor. Shite care plecase o clipă de pe scenă, se reîntoarce. Acum a ieșit din moarte, din schițare, din uitare. Și-a schimbat costumul și uneori și forma. Cîteodată se înfățișează chiar

ca un cu totul alt personaj decât cel anunțat de prima parte, această primă viziune nefiind decât învelișul exterior, parcă umbra prealabilă. Acum întreaga scenă îi aparține, cu tot ce se află pe ea. Un întreg crîmpei din viața a cărei temelie sau expresie a fost acest personaj, s-a trezit odată cu el și umple cu volumul lui imaginar chioșcul care doarme în mijlocul Lacului Viselor. Cu o mișcare a evantaiului său magic, personajul a măturat prezentul ca pe un abur și cu domoala adiere a acestei aripi tainice a poruncit ca tot ce nu mai ființea, să reînvie în jurul lui. Datorită prestigiului unui cuvînt care se șterge pe măsură ce un altul îi urmează, grădina de sub lume s-a conturat puțin cîte puțin în cenușa sonoră. Shite nu mai vorbește, se mărginește să sugereze teme, cu cîteva vorbe, cu cîteva intonații și Corul desfășoară, în locul lui, priveliștea fizică și morală într-un soi de imperceptibilă psalmodie. Shite se plimbă prin această priveliște, afirmă, confirmă, acționează și prin schimbările de atitudine și de direcție, indică toate vicisitudinile dramei somnambulice. Printr-un uimitor paradox, nu sentimentul este în interiorul actorului. ci, dimpotrivă, actorul pătrunde și se află în interiorul sentimentului. Într-adevăr, în fața noastră, Shite se înfățișează ca actor al propriei sale gândiri și mărturie a propriei sale exprimări.

Total dă impresia unui vis materializat pe care o mișcare prea bruscă sau străină convenției, l-ar distruge numai decît. Este esențial ca nici un moment atenția actorilor să nu se destrame, ca ei să se miște într-un soi de transă și chiar pentru a se tîngui sau a ucide, brațul pe care-l ridică să pară amorțit de somn. Toate gesturile sînt dictate de un soi de pact hipnotic în armonie cu muzica de pe scenă, care este durerea noastră, flux neîntrerupt de tresăriri, și în armonie și cu Corul care este memoria noastră. Actorul nu se sprijină de sol cu obișnuitul pas care este o luptă împotriva ponderei. El alunecă pe o suprafață luminoasă și singure degetele de la picioare care se ridică și se lasă, constată fiecare din aceste progrese. S-ar zice că fiecare gest are de învins, nu numai ponderea și cutele imensului vestmint, ci însăși moartea și că acest fiecare gest este copia lentă, în eternitate, a unei pasiuni defuncte. Este viața așa cum, readusă din țara umbrelor, ni se arată în privirea meditației: ne înfățișăm nouă înșine, în amara izbucnire a dorinței, a suferinței, a nebuliei noastre. Vedem fiecare din actele noastre, în stare de imobilitate. Și, din mișcare, nu ne rămîne decît semnificația ei. Asemenea unui profesor care reia o temă și o explică, cineva reproduce încet în fața noastră, ceea ce am făcut, ca să înțelegem care era atitudinea eternă pe care fiecare din bielele noastre gesturi întîmplătoare nu făcea decît să o imite în chip inconștient și improvizat. Așa cum ne-ar face să înțelegem o statuie, care s-ar înfiripa pentru un moment în fața ochilor noștri, ce duioșie e în brațul pe care trecînd fără s-o privească prin fața celei pe care o iubește, soțul îl pune pe umărul ei! Și banalul gest de durere pe care-l vedem în toate ziarele ilustrate, ce semnificație adîncă dobîndește cînd îl vedem încet și cu grijă executat. El întruchipează greutatea nenorocirii pe care o ținem pe umeri cu trudă, cupa pe care o ducem la buze, dorința de a te ascunde, oglinda de care ne apropiem ca să ne privim cu desnădejde, sentința fatală ce ne este întinsă ca s-o citim.

Născocirea Nô-ului este aproape contemporană cu aceea a ceremoniei cealului și ambele purced din același spirit: ideea unei acțiuni atît de precis organizată încît să fie desăvîrșită. Practicat și acum cu un fel de evlavie de către păturile culte ale societății japoneze (am văzut pe un inginer de poduri și șosê, membru al Camerii Nobililor, dînsînd cu talent rolul Duhului Salciei și directorul Școlii de Bele Arte mi-a spus că de doi ani studia arta Tamburinei), spectacolul Nô, așa cum era și în cele mai străvechi timpuri, nu are numai o valoare artistică și religioasă ci și una educativă. El revelă și înculcă actorului și spectato-

rului însemnătatea gestului, arta de a-ți controla gândurile, cuvintele și mișcările, importanța răbdării, observației și a cadrului. Fiindcă dacă îl consideri dintr-un anumit punct de vedere, Nô-ul este mai puțin o dramă decât o înfățișare în fața unui tribunal de pasionați exigenți care urmăresc performanța cu hîrtia în mînă.

Dacă aş cunoaşte mai temeinic această formă de spectacol, simt că aş avea multe de spus despre declamația actorilor, despre versul acesta lung urmat de unul scurt care pare să constituie toată prozodia Nô-ului și care dă povestirii caracterul ei specific de deliberare, aspectul unei propoziții pe care o rostești incompletă, și pe care o întregеști după aceea, ca și cum vorbirea s-ar opri brusc pentru a da gîndirii răgazul s-o ia înapoi.¹

Limba japoneză îngăduie lungi ghirlande de fraze sau, mai curînd, acea stofă omogēnă și fără punctuație a expunerii, în care același cuvînt poate servi în același timp de complement și de subiect și care face un singur obiect cu multe falduri dintr-un întreg bazar de imagini și de idei².

Îmi mai rămîne să vorbesc despre costum și, în mod deosebit, de mîneci, de mască și de evantai.

Rolul estetic al vestmîntului este să înlocuiască liniile cu suprafețe și să amplifice porpozițiile cu volume. Chiar și în străvechiul costum japonez de curtean, fiecare picior își avea rochia lui de mătase și marii seniori de altădată, cînd umblau, tîrau după fiecare picior o lungă diră de stofe. Astfel, fiecare picior constituia el singur și prin sine, un întreg cortegiu. Dar largă și vastă mînecă oferă brațelor actorului mijlocul de a-și continua propria lui arhitectură. Actorul nu se servește numai de vorbirea sa. Iată-l, învestmîntat ca o minunăție pasăre în strălucitele-i și bogatele-i pene, repezindu-se, izbucnind, rotindu-se, jucîndu-și culorile ca niște ape. Lumina se joacă și ea în toate nuanțele și strălucirile; cînd apare, îl vedem trecînd pe sub porticul cu trei deschizături din fundul scenei și înaintînd spre noi ca să ne vorbească într-un limbaj de bujori și de flăcări, de frunzișuri și de pietre prețioase. Mîna lui are o sută de chipuri de a se ivi din mînecă și de a se întinde spre viață sau, dimpotrivă, de a opune rugămînții și curiozității refuzul vîlului și al obstacolului. Întreaga acțiune pe care urmează s-o întreprindă și care este deja îndeplinită, pare organic spînzurată ca un trofeu vid dar greu, de brațul care se întinde. Dacă Apărutul în fața ochilor lui Waki se dilată și se desfășoară în toată lățimea lui, el o face în plin acord cu raza aurită a orbitorului lui evantai, pentru a străluci în toată splendoarea lui. Parcă, învestmîntat în întregime în culoare și în lumină, s-ar pregăti să dispară în propria lui apoteoză și pentru aceasta se dilată în fața atenției noastre. Sau, desfăcînd și ondulînd lateral brațele la dreapta și la stînga, ar mînuî fatala lui plasă de prins fluturi pentru a ne face să dispărem din ea. În admirabila piesă *Hagorumu*, jucată pe frigul limpede din ianuarie, vezi Ingerul în sfîntu-i vestmînt redobîndit, îndoind deasupra capului un braț sublim și înălțîndu-se aievea spre cer într-o trîmbă de zăpadă și de argint.

Tot în timpul iernii și oarecum pentru a servi de închinare noului an, se execută un alt Nô, foarte străvechi și straniu, numit *Okina*. Acest Nô are un

¹ S-ar părea că în locul unui număr regulat de silabe, poezia Nô-ului se mulțumește cu alternarea ritmurilor lungi și scurte. Cu condiția ca inflexiunile recitatorului să nu fie stîngherite, autorii (secundați de altfel și de muzică) par să fi beneficiat de o oarecare libertate în ce privește numărul silabelor (Noël Péri, *Cinci piese Nô*)

² Cu două semnificații, cuvîntul pivot joacă rolul unui soi de bałama'e pe care se rotesc două uși, astfel ca prima parte a frazei poetice nu are în mod logic sfîrșit iar cea de a doua, tot logic, nu are început. Ele se întrepătrund și fraza nu lasă nici o posibilitate de construcție. Oricărui european acest lucru îi pare o culme de ingeniozitate perversă. În realitate, însă, impresia produsă de aceste versuri amalgamate este fermecătoare. Ele se pierdă prin fața cititorului ca o serie de tablouri care se contopesc, vagi, grațioase, sugestive (Chamberlain : *Poezia clasică a japonezilor*).

caracter religios și, pentru a-l juca, actorul care deține rolul principal se pregătește după o zi întreagă de purificare și de post. Reprezentația are loc la răsăritul soarelui și începe cu un soi de cortegiu. Preotul — fiindcă este un preot — aduce pe brațe, cu mare ceremonie, o cutie de lac aurit, din care, după cea mai măreață prosternare ce mi-a fost dat vreodată să văd, scoate o mască de bătrîn. (Mască folosită la spectacolul văzut de mine, era însăși originalul, această mască fiind păstrată de veacuri, în familia Hoslu, una din cele patru mari familii cărora le sînt încredințate tradițiile Nô-ului). De îndată ce și-a pus masca pe obraz, preotul începe ritualul propriu zis care, după cît am putut înțelege, este un soi de preumblare sacră în sînul naturii purificate și reînnoite, o paradă luminoasă, un soi de învioreare, judecînd după miinile ocupate lateral cu tot soiul de îndeletniciri și după piciorul care, cu o superbă mărinimie, lovește (două lovituri ușoare și una puternică) pămîntul ca să ia în stăpînire semințele și apele. Și, privind activitatea de pe scenă a acestui personaj care nu mai este un om și pe care poporul l-a propus vremelnice pe loc de Zeu sau de Înger, mă întrebam dacă nu se afla în acel costum și în acea mască ideea unui soi de naivă conveniență cu natura, ca și cum omul, așa cum este el, cu inteligența lui, ar fi speriat această sălbatecă natură și ca și cum, pentru a o îmblîzi, pentru a o îndemna să coopereze în pașnic acord cu noi, ar fi trebuit să se deghizeze în felul ei și să urmeze pilda vîntorului care se face sălbăticiune sau tufiș pentru a-și prinde prada. Dar pretutindeni în toate piesele Nô, masca are aceeași funcție de a pune personajul la adăpost de vremea de azi, de a-l statornici și întări în pasiunea pe care o întru-chipează, în vremea al cărei simbol este, în evenimentul istoric sau fabulos al cărui creator a fost. Între el și noi, între Shite și Wachi, se află această mască dură și inalterabilă, pecetea a ceea ce nu mai poate să se schimbe. Expresia primitivă japoneză nu era a «sculpta» ci a «turna» o mască. Trecutul sau visul se reînsuflește pentru o clipă; pe el îl scormonim cu întrebări; el ne vorbește dar fără să înceteze de a împrăstia o adiere de dincolo de mbrmînt, fără să-și lepede acest chip fabricat, menit să ne ascundă realitatea pitită în spatele lui, actul care ascunde pe actor. Cu cît se arată mai mult, cu atît mai mult ne face să vedem ceea ce îl ascunde.

Deasupra măștii, pieptănătura, coiful, creasta coifului care înalță deasupra omului din toate zilele, personajul oficial și îi situează proporția cu amplul vestmînt pe care l-a îmbrăcat pentru a marca latura lui ceremonială.

Recuzita teatrului Nô cuprinde o prodigioasă colecție de podoabe de pus pe cap, de la simpla floare pînă la căciuli, mitre și coroane princiare sau împărătești și pînă la tigrul, leul sau cocorul care încheie, în vîrf, personajul, reprezentînd semnul, numele, lucrul în numele căruia vine în fața noastră personajul, titlul lui, investitura.

Străvechile statui chinezești sau coreene, imitate mai tîrziu de japonezi, țin în mîini o lamă de lemn care, asemenea unui text mereu prezent, este menit să atragă privirea și atenția și să mențină, odată cu atenția, dreapta și ferma intenție. Această lamă de lemn era pentru gînditor ceea ce este sabia pentru spadasin, spada prelungind în afara lui acea linie de convergență a tuturor forțelor sale, în spatele căreia el se afla în stare de vigilență și siguranță.¹ Mai tîrziu, această linie rigidă s-a deschis și a devenit în același timp unghi și suprafață. Unghi înspre toate direcțiile, întrunite și măsurate la punctul lor de plecare situat între degetele mîinii. Suprafața spirituală mereu gata să stabilească deosebirea dintre ceea ce se află deasupra și ceea ce se află dedesubt întocmai ca aripa

¹ Din panoplia vechilor războinici japonezi făcea parte și un evantai din fier.

care folosește la urcat și la coborât și ale cărei filfiiri desvăluie toate șovăirile unui avînt gata să se oprească sau să fugă. Suprafață reprezintă și evantaiul care, în același timp, triumfi și semicerc, în sensul orizontului ca și al verticalei, este instrumentul tuturor raporturilor și tuturor conexiunilor, vizibile în sensul muchiei. Spiță cu spiță, evantaiul se deschide și se încheie ca un plan și ca un gînd care, rînd pe rînd, se desvăluie pe jumătate, se strînge în el însuși sau reia rigiditatea unei injoncțiuni. Și textul fictiv de pe îngustul dreptunghi s-a desfășurat și el descriind o întreagă cuprindere panoramică prin scriitură și culoare. De aceea, în mîna acestui magistrat al visului care este actorul teatrului Nô, în perpetuă ipostază de împărțitor al dreptății și de impricinat, este firesc ca evantaiul să ni se înfățișeze în același timp sceptru și vâl. În mîna acestei statui, este singurul lucru care tresaltă și, la capătul brațului, devine un întreg frunziș uman și, așa cum am mai spus, el imită în felul unei aripe toate mișcările unei gîndiri care freamătă, care caută pămîntul sau care se înalță lin sau filfiind în largi rotiri. Evantaiul este pata de aur și de lumină care transformă edificiul culorilor, care palpită mai domol sau mai sprinten pe inimă și care tresaltă în locul chipului neclintit. Floare invoaltă, flacăra în mînă, săgeată ascuțită, orizont al gîndirii, vibrație a sufletului. În drama Nô care poartă acest titlu, *Culegătorul-de-Trandafiri* își regăsește, după o lungă despărțire, soția pierdută: emoția lor este înfățișată doar prin freamătul a două evantaie care o clipă își contopesc suflarea.

În românește de I. IGIROȘIANU



Neprevăzutul

Ascultă! Glasul de fazan
A înghițit întinsul câmp
Dintr-o îmbucătură

Yamei ¹

Givochini, celebrul actor al Teatrului Malii, a fost odată nevoit să țină locul, în ultimul moment, popularului bas moscovit Lavrov în opera *Baiadera îndrăgostită*. Dar Givochini nu știa să cînte. Prietenii săi clătinau din cap cu milă: «Cum ai să poți cînta rolul, Vasili Ignatievici?» Dar Givochini nu era cîtuși de puțin descurajat; «Notele pe care n-am să le pot lua cu vocea le voi arăta cu mîinile» — răspunse el vesel. ²

Ne-a vizitat teatrul *kabuki* — o minunată manifestare a culturii teatrale. ³

Toți criticii au fost unanimi în a aprecia înalta lui măiestrie. Dar nu s-a spus nimic despre ceea ce constituie miracolul său. Elementele sale de «muzeu», deși indispensabile pentru aprecierea valorii sale, nu pot singure să furnizeze o explicație satisfăcătoare a acestui fenomen, a acestui miracol. Un «miracol» trebuie să promoveze progresul cultural, suscitînd și stimulînd problemele actuale, ale zilelor noastre. Fenomenul *kabuki* este expediat prin cîteva platitudini «Cîtă muzicalitate!», «Cîtă plasticitate!», «Ce splendidă mînuire a obiectelor!». Și se ajunge la concluzia că nu avem nimic de învățat din el, că (așa cum a anunțat unul din criticii noștri cei mai respectați) de fapt el nu aduce nimic nou: Meyerhold a luat tot ce se putea folosi din teatrul japonez!

Dar pe lîngă generalități și locuri comune s-au manifestat cîteva atitudini reale. *Kabuki* este convențional! Cum pot asemenea convenții să-i impresioneze pe europeni! Măiestria lui nu este altceva decît o perfecțiune rece a formei! Piesele pe care le prezintă sînt feudale! Ce coșmar!

Mai mult decît orice alt obstacol, tocmai acest convenționalism ne oprește să utilizăm pînă la capăt tot ce poate fi împrumutat de la *kabuki*.

* Reprodus după «Forma cinematografică» de S. Eisenstein

¹ Citat din «Haiku Poems. Ancient and Modern.» Reprodus și adnotat de Miyamon Tokio Museum, Company 940

² Dintr-o colecție de anecdote despre V.I. Givochini

³ În timpul turneului ei european, o trupă *kabuki* sub conducerea lui Ichikawa Sadanji a dat spectacole la Moscova și Leningrad; o revistă din Leningrad, «Jizn Iscustva», a închinat un număr (august, 19, 1928) acestui eveniment, la care Eisenstein a contribuit cu articolul de față.

Dar convenționalismul pe care l-am învățat « din cărți » se dovedește a fi de fapt convenționalismul unor relații extrem de interesante. Convenționalismul teatrului *kabuki* nu este în nici un caz manierismul stilizat și premeditat pe care îl cunoaștem din propriul nostru teatru, grefat artificial undeva în afara cerințelor tehnice ale premizei. În *kabuki* acest convenționalism este profund logic — ca în orice teatru oriental, de pildă, în teatrul chinez.

Printre personajele teatrului chinez figurează « spiritul scoicii » ! Uitați-vă la machiajul interpretului acestui rol, cu acea serie de cercuri tangente concentrice pornind de pe partea dreaptă și stângă a nasului său, reproducând grafic jumătățile unei cochilii de scoică, și veți vedea că acest lucru este pe deplin « justificat ». Aceasta nu este cu nimic mai puțin o convenție, decât sînt epoleții unui general. De la originea lor strict utilitară, ca apărătoare împotriva loviturilor topoarelor de luptă, și pînă la ornamentarea lor cu stelulele ierarhice, epoleții nu se deosebesc în principiu de broasca albastră zugrăvită pe fruntea actorului care întruchiează « spiritul broaștei ».

O altă convenție este luată direct din viață. În prima scenă din Chushingura (*Cei patruzeci și șapte de ronini*) Shochō, jucînd o femeie măritată, apare fără sprîncene și cu dinții vopsiți în negru. Acest convenționalism nu este cu nimic mai nereal decât obiceiul femeilor evreice care își tund părul astfel încît urechile le rămîn expuse, sau al acelor fete care intrînd în Comsomol poartă basmale roșii ca un fel de « uniformă ». Spre deosebire de practica europeană, în care căsătoria a fost instituită ca un fel de pavăză împotriva riscurilor unor legături mai libere, în vechea Japonie (din epoca pieselor *kabuki*) femeia căsătorită își distruge farmecele din clipa cînd nu mai este nevoie de ele ! Ea își rade sprîncenele și își înnegrește dinții (iar uneori chiar și-i scoate).

Să ne ocupăm acum de lucrul cel mai important, de convenționalismul care se explică prin concepția specifică despre lume a japonezilor. Aceasta apare cu o claritate deosebită în cursul percepției directe a spectacolului, la un grad pe care nu l-a putut reda nici un fel de descriere.

Și aici descoperim ceva cu totul neașteptat — tangența teatrului *kabuki* cu acele experimente extreme în teatru, cînd teatrul este transformat în cinematograf.¹ Și anume acolo unde cinematograful face cel mai nou pas în dezvoltarea sa: în filmul sonor.

Cea mai netă deosebire între *kabuki* și teatrul nostru constă — dacă se poate spune astfel — într-un *monism al ansamblului*.

Ne este cunoscut impresionantul spirit de ansamblu al Teatrului de Artă din Moscova — un ansamblu al « retrăirii » colective unificate; paralelismul ansamblului utilizat în operă (realizat de orchestră, cor și soliști); atunci cînd și decorurile își aduc contribuția la acest paralelism, teatrul este definit prin termenul compromis de « sintetic »; ansamblul « animalic » își trăiește în fine triumful — cea formă disrepanță în care întreaga scenă cloncăne, latră și mugește într-o imitație naturalistă a vieții dusă de ființele umane « prezente ».

Japonezli ne-au arătat o altă formă de ansamblu, extrem de interesantă — *ansamblul monistic*. Sunetul mișcarea-spațiu-vocea nu se *acompaniază* (sau chiar dublează) aici unul pe celălalt, ci funcționează ca *elemente de o semnificație egală*.

Prima asociație care îi vine în minte celui care vede un spectacol *kabuki* este *fotbalul*, cel mai colectiv dintre sporturile de ansamblu. Vocea, răpăiala bastonașelor de lemn, mișcarea mimică, exclamațiile naratorului, paravanele pliante — toate

¹ Convingerea mea este că cinematograful este stadiul actual al teatrului, că teatrul în forma sa veche a murit și continuă să existe numai în virtutea inerției. (Comentariile autorului cu unsprezece ani mai tirziu asupra acestei concepții pot fi găsite în *Realizări — Forma Cinematografică*.)

acestea reprezintă tot atîția fundași, mijlocași, portari, înaintași care își pasează unii altora balonul dramei și aleargă înainte spre poarta spectatorului uimit.

Nu se poate vorbi despre «însoțire» în *kabuki* — după cum nu se poate spune că piciorul drept îl «însoțește» pe cel stîng sau că amîndouă însoțesc diafragma! Aici se creează o singură senzație monistică de «provocare» teatrală. Japonezul privește fiecare element teatral nu ca o unitate incommensurabilă printre diversele categorii de excitanți (asupra diverselor organe de simț), ci ca o singură unitate a teatrului.

... litania lui Ostujev nu mai puțin decît fundele roz ale primadonei, răpăitul tobelor la fel ca și monologul lui Romeo, țîrîitul ușor de greier nu mai puțin decît lovitura de tun deasupra capetelor spectatorilor.¹

Așa scriam în 1923, punind semnul egalității între elementele fiecărei categorii, fundamentînd teoretic *unitatea de bază a teatrului, pe care o numeam atunci «atracții»*.

Japonezul, în practica sa de fapt instinctivă, face apel cu teatrul său la întreaga ființă umană, exact cum m-am gîndit eu atunci. Adresîndu-se diferitelor organe de simț, el ajunge treptat să mobilizeze creierul omenesc în totalitatea sa, fără să-i pese pe ce cale obține acest lucru.²

În locul *însoțirii*, în teatrul *kabuki* se manifestă metoda directă a *transferului*; transferul scopului afectiv principal de la un material la altul, de la o categorie de «provocare» la alta.

Privind un spectacol *kabuki* îți amintești fără să vrei un roman american despre un om la care nervul optic și cel auditiv erau modificate, astfel încît el percepea undele luminoase ca sunete, iar vibrațiile aerului — culori; el *auzea lumina* și *vedea sunetele*. Este exact ceea ce se întîmplă în *kabuki*! Într-adevăr, noi «auzim mișcarea» și «vedem sunetul».

Un exemplu: Yuranosuke părăsește castelul care s-a predat. El avansează din fundul scenei către marginea ei exterioară. Deodată panoul din fund cu o poartă pictată în dimensiuni naturale (prim-plan) este pliat și tras afară și în locul lui apare un al doilea panou cu o poartă minusculă pictată pe el (ariere-plan). Aceasta semnifică că omul s-a îndepărtat și mai mult. Yuranosuke continuă să meargă. Peste fundal se lasă o pînză brună-verde-neagră indicînd că acum castelul a ieșit cu totul din cîmpul vederii. Alți pași înainte. Yuranosuke iese acum pe «drumul înflorit». Această mișcare este marcată de... *samisen*³, adică de sunet!

Prima distanțare — pași, adică o distanțare în spațiu, executată de actor.

A doua distanțare — o *pictură* plată: schimbare de fundaluri.

A treia distanțare — o indicație explicată *intelectual*: înțelegem că perdeaua «șterge» ceva vizibil.

A patra distanțare — *sunetul*!

Iată un exemplu de pură metodă cinematografică în ultimul fragment din *Chushingura*:

¹ «Montajul atracțiilor», LEF, 3, 1923

² Nici chiar ce se mîncă în acest teatru nu este accidental! N-am avut ocazia să aflu dacă se consumă o mîncare rituală. Se mîncă ce se nimereste sau există un menu anume? În acest din urmă caz, trebuie să includem în ansamblu și simțul gustului!

³ «... muzica *samisen* depinde mai ales de ritm iar nu de melodie pentru interpretarea emoției. Sunetul este inepuizabil și prin grupări de sunete cu schimbări de ritmuri muzicienii *samisen* obțin efectele pe care le doresc... Rram-tam-tam; blîndețe, asprime, răutate, calm; căderea zăpezii, zborul păsărilor, vîntul în virful copacilor; încăierare și scandal, pacea clarului de lună, tristețea despărțirii, farmecul primăverii, infirmitatea bătrîneții, bucuria îndrăgostiților — toate acestea și multe altele sînt exprimate de *samisen* pentru acei ce sînt capabili să vadă dincolo de cortina care închide și separă lumea muzicală de urechile occidentale datorită convențiilor sale uimitoare, mai mult sonore decît melodice»... Zoë Kincaid, *Kabuki, The Polar Stage of Japan* (London: MACMILLAN AND CO., 1925) pp. 199—200

După o scurtă luptă (« de cîțiva metri »), avem un « break » — o scenă goală, un peisaj. După aceea o altă luptă. Este exact ca și cum, într-un film, am intercala un fragment de peisaj pentru a crea o anumită atmosferă într-o scenă; aici este intercalat un peisaj nocturn cu zăpadă (pe o scenă goală). Și aici, după cîțiva metri, doi din cei « patru zeci și șapte de *ronini* » observă o cabană în care se ascunde sceleratul (fapt care este deja cunoscut spectatorului). La fel ca în cinematograful, în timpul unui asemenea moment de dramatism acut trebuie aplicată o oarecare frînare a acțiunii. În *Potemkin*, după pregătirea pentru comanda: « Foc ! » asupra marinarilor acoperiți de o prelată, există cîteva secvențe « indifferente » ale vasului de război înainte de a se da comanda finală: prora, țevile puștilor, o apărătoare etc. Acțiunea este frînată pentru sporirea tensiunii dramatice.

Momentul descoperirii ascunzătorii trebuie să fie accentuat. Pentru a rezolva just acest moment este necesar ca accentul să fie modelat din *același* material ritmic — o întoarcere la același peisaj nocturn, înzăpezit, gol

Dar acum există oameni pe scenă ! Cu toate acestea japonezii au găsit soluția justă — și iată că intră triumfător un *flaut* ! Și vezi aceleași cîmpuri înzăpezite, aceiași noapte și pustietate sonoră, pe care le-ai auzit o clipă mai înainte cînd *priveai* scena goală . . .

Uneori (de obicei în momentul de tensiune nervoasă maximă) japonezii își dublează efectele. Cu perfecta lor stăpînire a echivalențelor între imaginile vizuale și cele auditive, ei le dau deodată pe *amîndouă* ridicîndu-le « la pătrat » și calculînd perfect efectul impactului lor sensorial asupra țintei cerebrale a spectatorului. Nu știu dacă s-ar putea descrie mai bine această combinație — a mișcării mîinii lui Ichikawa Ennosuke cînd își face *hara-kiri* — decît prin acel sunet fîșit în culise care corespunde *grafic* cu mișcarea pumnalului.

Iată așadar: « Notele pe care n-am să le pot lua cu vocea, le voi arăta cu mîinile ! » Numai că aici ele au fost luate cu vocea și arătate cu mîinile ! Iar noi rămînem înmărmuriți în fața unei asemenea perfecțiuni . . . a montajului.

Cunoaștem cu toții aceste trei întrebări încuietoare: « Ce formă are o scară în spirală ? », « Cum ai putea descrie cuvîntul « compact » ? », « Ce este o mare furioasă ? » La aceste întrebări nu se pot formula răspunsuri analizate logic. Poate că Baudouin de Courtenay¹ le cunoaște, noi însă sîntem nevoiți să răspundem prin gesturi. Exprîmăm noțiunea dificilă de « compact » prin stringerea pumnului, etc.

Și ceea ce este mai uimitor, o asemenea descriere este *pe deplin satisfăcătoare*. Sîntem și noi puțin *kabuki* ! Dar nu destul !

În « tratatul » nostru despre filmul sonor am scris despre o metodă contrapunctică de combinare a imaginilor vizuale și auditive. Pentru a stăpîni această metodă trebuie să dezvoltăm în noi un nou simț: *capacitatea de a aduce percepțiile vizuale și auditive la un « numitor comun »*.

Teatrul *kabuki* o posedă la perfecție. Și noi, — trecînd pe rînd Rubiconurile succesive care curg între teatru și cinematograful și între cinematograful și cinematograful sonor — trebuie s-o stăpînim de asemenea. Putem învăța stăpînirea acestui nou simț necesar de la japonezi. După cum în mod cert impresionismul este tributار stampe japoneze, iar post-impresionismul, sculpturii negre, tot astfel filmul sonor nu este mai puțin obligat japonezilor.

Și nu numai exclusiv teatrului japonez, pentru că aceste trăsături fundamentale, după părerea mea, au pătruns adînc în întreaga concepție despre lume a japonezilor. În orice caz, în acele fragmente incomplete ale culturii japoneze care mi-au fost accesibile, aceasta pare să fie o penetrație în însăși baza vieții lor.

¹ Profesor de filologie la universitatea din St. Petersburg.



稻荷大神守護所











11. Felinar de hîrtie de orez cu inscripții (la stînga). Kyô Horiya, Gion, Kyoto. Hîrtii cu inscripții rituale. Kannoji, Abiko, Osaka.

12.-13. Măști nô. Unele reprezintă tinerețea, bătrînețea, frumusețea, altele o emoție precisă ca mînia, durerea, fericirea etc.

14.-15. Capete de marionete Bunraku. Ochii, gura și uneori și sprîncenele sînt articulate. Fiecare model corespunde unui personaj tradițional al dramei.

16. Suheroku, erou Kabuki; era un om puternic și popular printre femei. Banda purpurie desemnează pe bărbatul frumos și dandy.

17. Kanjincho, reprezentație importantă de Kabuki în care eroul Benkei pretinde actorului o extraordinară expresivitate, atingînd tensiuni de rară violență.





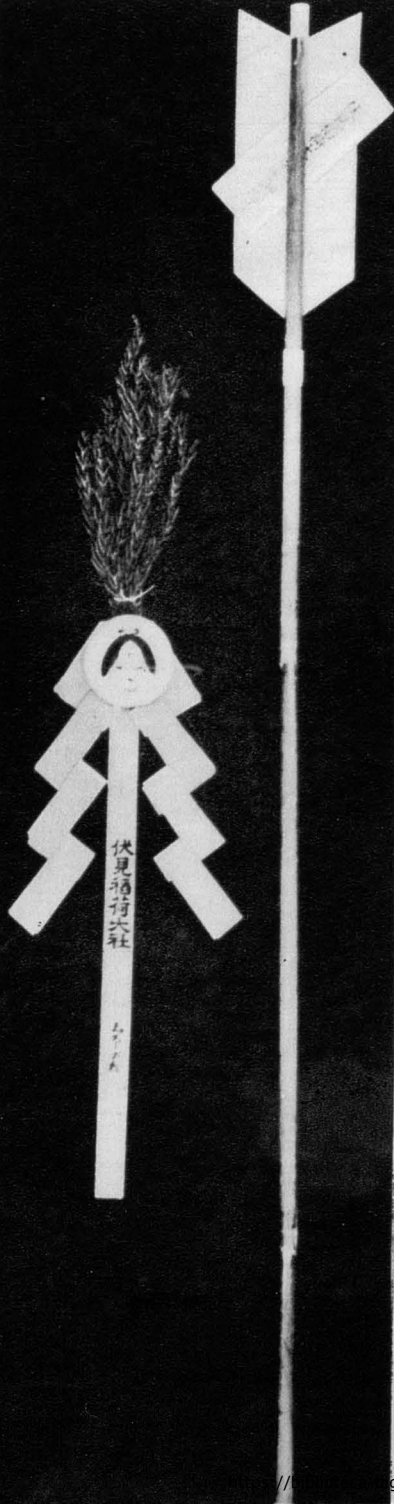


Imaginile planșei de la pagina 160, cît și imaginile 11, 12, 13, 14 și 15 din această planșă, fotografii de TAKEJI IWAMIYA, sînt reproduse din volumul "Forme japoneze în casă, în templu. în artă" de DONALD RICHIE și ATSUKO N. NII.

= 4

18.-19.Bunraku-teatrul de marionete, unde păpuși superbe mînuite de trei persoane istorisesc povești cotidiene; e o imagine a Japoniei dintodeauna cu amestecul său de hieratism stelar și forță concretă.





伏見稻荷大社

お祭り

Nu este nevoie să căutăm în afară de *kabuki* exemple de percepții identice ale picturii naturaliste tridimensionale și plate. «Străină?» Dar este nevoie ca oala aceasta să fiarbă în felul ei propriu pentru ca noi să putem asista la o rezolvare pe deplin satisfăcătoare a unei cascade făcute din linii verticale, în care un pește-dragon din staniol răsucit, animat de o sfoară, înnoată disperat contra curentului. Sau, după strângerea panourilor reprezentând pereții unei cearnării strict cubiste «din valea evantaielor», se dezvăluie un panou suspendat în fund reprezentând o galerie «în perspectivă» ce coboară oblic spre centrul ei. Scenografia noastră de teatru n-a cunoscut niciodată un asemenea cubism decorativ și nici un asemenea primitivism al perspectivei pictate. Și cu atât mai puțin o asemenea «simultaneitate» aparentă aici în toate cele.

Costumul. În «Dansul Șarpelui», Odatō Goro intră înfășurat cu o funie care este la rîndul ei exprimată, prin transfer, în modelul veșmîntului cu un desen plat în formă de funie, iar eșarfa este de asemenea împletită tridimensional în formă de funie — cea de-a treia formă.

Scrierea. Japonezul stăpînește aparent o cantitate nelimitată de hieroglife. Hieroglife, provenite din conturul convenționalizat al obiectelor, puse alături exprimă noțiuni, adică imaginea unei noțiuni—o ideogramă. Pe lângă aceasta există o serie de alfabete fonetice europenizate: *Manyo-kana*, *Hiragana* și altele. Dar japonezul scrie toate literele folosind ambele forme deodată! Nu se consideră ca ceva ieșit din comun a compune fraze din desene hieroglifice concomitent cu litere luate din mai multe alfabete cu totul diferite.

Poezia. *Tanka* este o formă aproape intraductibilă de epigramă lirică de dimensiuni fixe: 5, 7, 5 silabe în prima strofă (*kamino-ku*)¹. Aceasta trebuie să fie cea mai neobișnuită dintre toate formele de poezie, atât în formă, cît și în conținut. Cînd este scrisă ea poate fi apreciată deopotrivă pictural și poetic. Caligrafia nu este mai puțin prețuită decît valoarea poetică.

Dar conținutul? Un critic spune pe bună dreptate despre lirica japoneză: «Un poem japonez ar trebui mai curînd văzut (adică reprezentat vizual — S.E.) decît auzit»².

Apropierea iernii

Ei pleacă către Răsărit / O punte zburătoare de cocori / Un torent peste cer . . . / Iar nopțile pustii / Se vor împodobi cu promoroacă

Peste puntea de cocori în zbor se pare că Yakamochi (care a murit în 785) se topește în eter.

O cioară în ceața primăverii

Cioara cocoțată acolo / E aproape ascunsă / De kimonoul ceții / Cum în veșmîntul de mătase / Eșarfa ar ascunde ciocîrlia

Autorul anonim (aprox. 1800) vrea să exprime că cioara nu se vede clar prin ceața dimineții la fel cum ar fi o pasăre cîntătoare dacă ar purta un veșmînt de mătase al cărui vâl i-ar ascunde chipul.

Strict delimitată ca număr de silabe, caligrafic atrăgătoare, uimitoare printr-o incongruență care este totodată și minunat de apropiată (o cioară pe jumătate ascunsă de ceață, și pasărea înveșmîntată pe jumătate ascunsă de un vâl), lirica japoneză prezintă o interesantă «fuziune» de imagini care se adresează celor mai diverse simțuri. Acest original «panteism» arhaic este fără îndoială bazat pe o nediferen-

¹ Măsura stantei clasice este cunoscută sub denumirea de *shic goto*, sau mișcarea șapte-și-cinci, pe care toți japonezii o consideră drept ecoul pulsației divine a rasei lor», Ingram Bryau.

² Julius Kurth, *Japansche Lyrik*, p. IV

țiere a percepției — o binecunoscută lipsă a senzației de « perspectivă ». Nici nu s-ar putea să fie altfel. Istoria niponă este deosebit de bogată în evenimente istorice, iar povara feudalismului, deși depășită politiceste, mai străbate încă și acum ca un fir roșu tradițiile culturale ale Japoniei. Diferențierea care cuprinde societatea odată cu trecerea ei la capitalism, și care aduce cu ea, ca o consecință a diferențierii economice, o diferențiere în percepția lumii înconjurătoare — nu este încă vizibilă în multe sectoare ale vieții culturale a Japoniei. Ca urmare japonezul continuă să gândească « feudal », adică nediferențiat. Acest lucru se poate vedea în arta copiilor, și se întâmplă de asemenea cu oamenii vindecați de cecitate, pentru care toate obiectele din lume — de aproape și de departe — nu există în spațiu, ci se îngâmădesc parcă strâns în jurul lor.

În afară de *kabuki*, japonezii ne-au arătat și un film, *Karakuri-musume*. Dar aci nediferențierea, adusă la o strălucire atât de neprevăzută în *kabuki*, este realizată negativ.

Karakuri-musume este o farsă melodramatică. Ea începe într-o manieră de Monty Banks, dar se termină într-o confuzie incredibilă și în intervale lungi acțiunea este fărâmițată și trasă în direcții cu totul opuse.

Încercarea de a lega aceste elemente contradictorii este în general o sarcină dintre cele mai grele.

Chiar și un maestru ca Chaplin, a cărui artă de unificare a unor elemente opuse în *Piciul* a rămas încă neîntrecută, nu a fost în stare în *Goana după Aur* să le echilibreze. Materialul îi scapă de la un plan la altul. Dar în *Karakuri-musume* avem o adevărată catastrofă.

Ca și în cazul ecoului, joncțiunea neprevăzută se face numai la extreme. Arhaismul « provocării » senzoriale nediferențiate în *kabuki* pe de o parte și culmea gândirii de montaj, pe de altă parte.

Gândirea în montaj — o culme a percepției și rezolvării diferențiate a lumii « organice » — este realizată într-o manieră nouă, într-o mașină de calcul infailibilă.

Să ne amintim de cuvintele lui Kleist care se potrivesc atât de bine teatrului *kabuki* născut din teatrul de marionete:

« ... grația apare cel mai bine în acea structură fizică umană care este lipsită de conștiința de sine, sau are o conștiință de sine infinită — adică în păpușa mecanică, sau în Dumnezeu. »¹

Extremele se întâlnesc

Nu vom câștiga nimic dacă vom deplînge lipsa de suflet în *kabuki* sau, și mai rău, dacă vom descoperi în jocul lui Sadanjo o « confirmare a învățaturii lui Stanislavski » ! Sau dacă vom scormoni după ceea ce « Meyerhold n-a furat încă » !

Mai bine să salutăm joncțiunea pe care o realizează *k a b u k i* cu filmul sonor ! (1928)

(TOTAL THEATRE — A critical Anthology edited by E.T. Kirby)

În românește de G. B.

¹ HEINRICH VON KLEIST, « Über das Marionettentheater »

Kabuki și teatrul elizabethan

Probabil că sînt puțini regizori care ar vrea să încerce o reconstituire arheologică a pieselor elizabethane în spectacolele lor. Dar noi cu toții sîntem interesați în găsirea unui stil care să dea reprezentațiilor noastre un spirit tot atît de pasionant ca acela pe care elizabethanii l-au descoperit în teatrul lor. S-a scris foarte mult despre subiectul controversat al stilurilor de joc de la sfîrșitul secolului XVI și începutul secolului XVII, dar în cele din urmă cercetătorii trebuie să recunoască neputința de a dovedi ceva despre acest stil în afară de cîteva sugestii că era într-adevăr « stilizat » sau « formal » (Dar cum?) mai mult decît realist (În ce sens?). Interpretările acestor termeni în secolul XX și a altora folosiți de scriitori referindu-se la spectacole de Shakespeare, Marlowe, Ford etc. vor fi în mod necesar îmbogățite de propria noastră înțelegere a acestor termeni — și de o deformare naturalistă durînd de o jumătate de secol. Mi se pare că o abordare fructuoasă a problemei ar putea fi făcută pornind de la o tradiție teatrală vie care s-a dezvoltat în condiții istorice oarecum similare cu acele din Anglia Tudorilor, și dacă — putem să ne încredem în mărturia așa cum ne-au parvenit — care evidențiază uimitoare apropieri cu multe lucruri care ni se spune că aveau într-adevăr loc pe scena engleză acum trei sau patru sute de ani. Mă refer desigur la acea formă de teatru popular cunoscut sub numele de *kabuki*, o formă care, ca și drama elizabethană, amestecă un realism înfricoșător, un formalism extrem, farsa grosolană cu seriozitatea maximă ¹.

Actorii

Actorul elizabethan era mai mobil decît corespondentul său modern. Ca și actorul de *kabuki*, el era atît un dansator cît și un acrobat. «În scrisori ocupîndu-se de actori englezi pe continent în anii 1580 », după cum ne spune Beckerman, «jocul este întotdeauna combinat cu dansul, acrobații și tumbe»². Un englez vizitînd Germania comentează faptul că germanii «neînțelegînd un cuvînt spus (de actori) atît bărbații cît și femeile se îmbulzeau să le vadă gesturile și acțiunile mai mult decît să-i audă vorbind engleza pe care n-o înțelegeau»³.

¹ Și de asemenea persoanele din toate clasele sociale. Cu toate că s-a ridicat ca un teatru popular, *kabuki* a atras permanent pe nobilii care asistau deghizați la spectacole, întrețineau legături amoroase cu actorii și erau pedepsiți prin lege.

² BERNARD BECKERMAN — *Shakespeare at the Globe*, 1599—1609 (New York, 1962) pag. 23—124

³ Citat în ALOIS MARIA NAGLER — *Shakespeare's Stage*, trad. de Ralph Manheim (Ney Haven, 1958) pag. 37

O astfel de atitudine sugerează că exista ceva care merita să fie urmărit în afară de simplul mers și de minuirea obiectelor. În 1592 cineva scrie din Nürnberg: «comedianții englezi au o muzică minunată și sînt atît de îndemînateci la acrobații și dans, așa cum n-am mai văzut și auzit pînă acum»¹. Nu am găsit nici o indicație că Alleyn sau Burbage erau acrobați sau dansatori. Dar este interesant de reținut că ei făceau parte dintr-un teatru care într-adevăr includea în spectacol dansul și acrobațiile și că azi mai putem vedea un astfel de teatru deoarece *kabuki*, spre deosebire de joțul modern, nu a părăsit tradițiile sale originare.

Dacă Alleyn sau Burbage și ceilalți actori celebri ai timpului dansau și făceau acrobații nu e sigur, dar ei, în orice caz, erau maeștri ai un stil de joc formal care s-a pierdut azi. Beckerman caracterizează stilul lor drept romantic, Hurbage drept formal, pe cînd Joseph este aproape sigur că ei foloseau gesturile utilizate azi în interpretarea retorică, poate exagerîndu-le pentru cerințele teatrului. Un joc larg, trebuie că era pretins atît de teatrele slab luminate ca și de publicul din stal. Thorndike crede că «orice mijloc de expresie facială și gestică trebuia să fie întrebuințat în redarea emoției făcînd acțiunea ceva mai intensă decît în teatrul modern.»². Nugler, citînd o relatare a unui spectacol cu «Othello» dat de *King's men* la Oxford în 1610, descrie cum un spectator a fost impresionat de moartea Desdemonei «mai ales cînd zăcea în pat emoționînd pe spectatori numai prin expresia feței». O astfel de măiestrie amintește de una dintre multele ocazii în care un actor de *kabuki*, minute de-a rîndul, va înregistra emoții prin contracția mușchilor faciali și mișcarea ochilor obținînd efecte de puternic patetism. Fără îndoială că un asemenea talent avea cea care a făcut ca la 1900 publicul francez să slăvească pe Sada Yacco «murind» căci spuneau ei, murea chiar mai bine decît Sarah Behrhardt!

Actorul de *kabuki*, folosînd fiecare fațetă a corpului și vocii sale poate să întruchipeze personajul și emoția, se prezintă pe el însuși deschis ca o creație teatrală pe o scenă în fața unuia public. Bazîndu-și toate mișcărilor, chiar și pe cele mai realiste, pe dans, actorul transformă fiecare moment al dramei într-o experiență artistică vizuală. Aspectul frontal al jocului actorului elizabethan era subliniat de forma scenei sale, dar pe lîngă aceasta el putea să folosească tehnici ca oprirea simetrică sau adresarea directă publicului recitîndu-și versurile cu fața spre el mai degrabă decît interlocutorul de pe scenă. Pe deasupra el tindea nu atît să joace într-un decor, cît în fața lui. Toate acestea sînt valabile pentru un actor de *kabuki* care se bucură încă de o structură scenică și de un tip de decor care îl apropie de public. Scena — punte sau *hanamicki*, care în momente importante, intrări și ieșiri, pune actorul într-o intimitate cu publicul, este un spațiu de joc cu o forță foarte specială și un stimul emoțional, dar el nu a fost încă folosit în mod valoros în Vest, în cluda sfatului lui Paul Claudel care cu mulți ani în urmă spunea despre *kabuki*: «Există analogii cu drama shakespeariană, iar scena turnantă și în special puntea sau *hanamicki* care traversează sala preslîmînd efecte neobișnuite de distanță și surpriză îi dă avantaje pe care ar fi bine să le imităm.»¹...

Forme și culori simbolice

Dacă actorul elizabethan dădea mai multă importanță decît noi semnificației mișcării și gestului, el o făcea nu numai pentru că îi plăcea mișcarea picturală —

¹ Citat în ALOIS MARIA NAGLER — pag. 93

² ASHLEY H. THORNDIKE-Shakespeare's Theatre (N. Y. 1960) pag. 403

¹ «Une promenade à travers la littérature japonaise», în Paul Claudel, *Oeuvres complètes* vol. IV (Paris 1952) pag. 406—407

deși acest lucru este un motiv justificat în teatru — ci pentru că considera el că astfel ființa lăuntrică se manifestă într-o formă vizibilă. Un cocoșat nu trebuie deplins ci temut, pentru că trupul său desfigurat este semnul unui suflet desfigurat. « Omul poartă marca clasei și firii sale în umbletul, vorba, trăsăturile și costumul său »¹. Desigur teatrul secolului XX este conștient de aceasta, dar poate din teama de exagerare sau îngroșare nu arată de cele mai multe ori acest specific decât prin vorbire și uneori prin machiaj sau prin maniera de a umbla. Teatrul *kabuki*, fiind lipsit de asemenea temeri, conferă fiecărui bărbat sau femeie (curtezană, țăran, prințesă, samurai, negustor, demon) o manieră diferită de a umbla, un machiaj distinctiv (obraz alb, obraz brun, linii roșii, linii negre, linii purpurii, sprincene înălțate, fără sprincene), diverse moduri de folosire a vocii (falset, falset frânt, bas profund, intonații muzicale, sunete guturale etc.) și diverse culori și forme ale costumului sugerând clasa socială, caracterul și sentimentele. Într-un studiu amplu asupra costumului în drama elizabetană, M.Ch. Linthicum descrie în amănunt numeroasele valori simbolice ale culorii utilizate pe scenă în epoca Tudor. Culoarea costumului nu era singurul element care indica caracterul. Bărbile și părul puteau de asemenea să se schimbe pentru a arăta schimbarea emoțiilor.

« Dacă ar fi să dăm crezare mărturiilor aduse de dramele însăși . . . bărbile erau vopsite pentru a se armoniza cu costumele sau pentru a reda starea de spirit a aceluia ce le purta, . . . bucuria pentru întoarcerea unei favorite putea fi exprimată prin împetritărea bărbii cu fire verzi și roșcate. Bărbi de culoarea pereii « Catherine » indicau o proastă dispoziție, iar bărbile de culoarea stufului, paiului și albe își aveau fiecare limbajul său ».²

Spectatorul teatrului *kabuki* este familiarizat cu schimbarea costumului sau machiajului pentru a exprima caracterul sau emoția. Un actor deghizat în om de rînd care însă își dezvăluie la sfîrșit adevărata sa identitate nobilă se poate întoarce cu spatele la public pentru a-și desena niște sprincene groase îndreptate în sus care simbolizează proveniența sa nobilă. O practică și mai obișnuită este acel moment foarte pasionant al schimbării costumului pe scenă, cunoscut sub denumirea de *hiki-nuki*. Asistentul actorului trage cele câteva ațe cu care era înșălit costumul de deasupra, și la momentul culminant asistentul apucă costumul de umeri sau de mînici în timp ce actorul pășește într-o nouă poziție apărînd deodată altfel costumat.

Costumele foarte bogate impresionează din primul moment pe spectatorul străin în teatrul *kabuki*. Obișnuit cu costumele relativ modeste de pe scena realistă, el nu știe poate că teatrul occidental era cîndva la fel de risipitor în folosirea costumelor. « Nici un teatru n-a fost mai ahtlat după costume luxoase decât teatrul elizabetan »³, susține Thorndike, « sau n-a cheltuit sume mai mari din bugetul său. »

Același autor arată că se urmărea nu atît autenticitatea cît mai ales etalarea luxului. Elizabetanii ar fi fără îndoială șocați la vederea unora dintre montările moderne ale pieselor lui Shakespeare, pentru că, deși purtau de cele mai multe ori costume contemporane, acestea erau de o splendoare și o bogăție aproape necunoscută de noi; gulerele plisate și crinolinelor deveniseră atît de mari încît în cele din urmă a trebuit ca ele să fie reglementate prin lege. . .

Tehnică de producție

Condițiile similare de realizare au scos la iveală și alte asemănări între *kabuki* și drama elizabetană. Faptul că perioada scurtă de repetiții era o regulă și că un

¹ BECKERMAN — op. cit. pag. 14

² M. CHANNING LINTHICUM — *Costume in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries* (Oxford, 1936) pag. 14

³ THORNDIKE, pag. 394

grup fix de actori era folosit de la o piesă la alta, a dus la aceea, că convențiile sce-nice au creat și dezvoltat un fel de repertoriu de mijloace care se mînuiau în același mod de la o piesă la alta. Maniera de a spune aparte-urile, monoloagele, de a folosi deghizările, scenele mute și altele, era probabil rapid asimilată de actorul cu ex-periență, așa că nu era nevoie decît de un timp minim pentru a se familiariza cu aspectele tehnice ale unei asemenea scene. *Kabuki* prezintă un repertoriu similar de mijloace și procedee, incluzînd scene de omor într-o frumoasă coregrafie, care dau în acelaș timp satisfacții estetice și fiori pe șira spinării; scene de luptă stilizate în care nu există nici o atingere fizică, tot un fel de dans, și efectul vizual este sporit de impactul pe care îl are asupra nervilor noștri răpăiala bastonașelor subțiri de lemn; decapitări, sinucideri, repovestirea unor evenimente petrecute în altă parte, însoțită de o descriere mimată a acțiunii, duete dansante în scene de călătorie și scene de pantomimă de ansamblu — sînt tot atîtea procedee proprii teatrului lui *kabuki*,

O convenție provenită din faptul că în ambele teatre reprezentațiile se desfășurau în timpul unei zile, este aceea a sugerării nopții prin alte mijloace decît lumina reală: prin dialog în teatrul elizabetan și prin mișcarea actorilor în *kabuki*. În prezent, e adevărat, noi am recurs la orga de lumini, și chiar *kabuki*, într-un efort de modernizare, întunecă scena în momentele de noapte.

Modul diferit de a trata această problemă este simptomatic pentru deosebirea fundamentală dintre *kabuki* și teatrul elizabetan: primul pune accentul pe mișcare, dans, gest, culoare, muzică, neglijînd în mare parte valorile poetice ale textului, în timp ce acesta din urmă acordă textului mai multă importanță decît valorilor muzicale și vizuale de prezentare. Totuși, s-ar putea întîmpla ca cercetătorii care se ocupă de valoarea literară a textelor să aibă tendința de a le acorda mai multă importanță decît au făcut-o elizabetanii înșiși. Întrucît se știe că înșiși contemporanii lui Shakespeare și Marlowe și-au permis adesea o mare libertate în ce privește conservarea și mînuirea manuscriselor (fără a mai vorbi de revizuirile pe care le-au practicat asupra lor în vederea înscenării), putem să ne întrebăm dacă ei le-au acordat într-adevăr importanța pe care le-o dăm noi astăzi. Dacă tradiția actorească a lui Burbage ar fi ajuns pînă la noi nealterată, așa cum este cazul tehnicilor *kabuki* începînd de la mijlocul secolului XVII, poate că am fi putut ști cu mai multă siguranță dacă în prezent se pune sau nu un accent prea mare pe text.

Tocmai din cauza acestei deosebiri fundamentale între teatrul literar (așa cum am fost învățați să credem) al elizabetanilor și teatrul neliterar ¹*kabuki*, cred că ar fi de dorit să încercăm a găsi o modalitate de a armoniza cele două perspective într-un singur «teatru total». Îmbinînd procedeele net teatrale și senzuale ale teatrului *kabuki* cu virtuțile mai literare ale poeziei, filozofiei și psihologiei, ce ne sînt oferite de marile texte elizabetane (fără a mai vorbi de propriile lor valori teatrale și senzuale), putem spera să realizăm o mobilizare maximă a simțurilor, emoțiilor, Imaginației și a simțului nostru copilăresc, atrofiat, al miraculosului, ajungînd totodată la o percepție profundă și poate dureroasă a adevărului uman.

(Din Educational Theatre Journal XIX: 1 March 1967)

În românește de G.B.

¹ De fapt ar fi impropriu să calificăm teatrul *kabuki* ca neliterar din moment ce piesele unuia dintre cei mai mari dramaturgi japonezi, Chikamatsu, au o valoare literară apreciabilă. Totuși ele sînt mai curînd o excepție decît o regulă.

天
樂

歌舞伎十八番の内「暫」

大薩摩連中

鎌倉鶴岡社頭場

Kabuki-Juhachiban no uchi

“Shibaraku” Ohzatsuma Renju

Kamakuratsurugaoka shato no Ba

藤間勘十郎振付

「**手習子**」 長唄囃子連中

Fujima Kanjuro Furitsuke

“Tenaraiko” Nagauta-hayashi Renju

Revelația teatrului nipon: repere

Natura pare a considera că întotdeauna mijlocul străvechi de a crea rămîne și mai departe cel mai bun. Ea produce rezultate exact prin aceleași metode pe care le folosește de milioane de ani. Munții, stelele, florile și oamenii săi fără îndoială că diferă de ceea ce au fost odinioară; dar, producîndu-le, Natura n-a cochetat cu procedee noi.

Artistul care se conformează acestei legi a Naturii nu riscă de a se înșela prea mult. Actorul își învățase bine lecția; el se mulțumea să-și ascundă persoana și chiar personalitatea sa de om sub o mască și sub un costum; învățase să judece la valoarea sa rezultatul acestei politici. El mergea astfel pe urmele naturii, unde întotdeauna Creatorul rămîne ascuns.

Astăzi, în Japonia, toate lucrurile s-au schimbat mult; numeroase dintre aceste schimbări sînt în același timp necesare și binevenite. Ar fi ridicol să pleci la război înzestrat cu jonci străvechi contra unei puteri occidentale; ar fi o nebunie să opui mitralierei vechea spadă cu două tășuri. La fel și în viața de fiecare zi multe lucruri s-au schimbat în vederea unei perfecționări.

Dar dacă asemenea lucruri pot fi considerate ca progrese, aceasta nu înseamnă de loc că arta japoneză poate fi perfecționată prin modificarea materialelor și a metodelor care în trecut au slujit la atingerea unor asemenea rezultate fericite.

Sada Yacco a fost prima femeie care a apărut pe o scenă japoneză. Inovația a fost regretabilă. Ce face Sada Yacco? Ea a venit în Europa pentru a studia tehnica teatrului modern și a urmărit îndeosebi Opera din Paris, cu gîndul ascuns de a introduce și de a iniția în țara sa un asemenea teatru și de asemenea, trebuie s-o credem, convinsă că astfel ar face să progreseze arta japoneză.

Nu poți avea nici o ezitare pentru a spune că, realizînd proiectul său, ea a greșit atît față de țara sa, cît și chiar față de teatrul japonez. Artă niciodată nu va găsi ca «nou» mijloc de a crea un altul mai bun decît acel mijloc primitiv pe care poporul l-a învățat de la Natură, de unde copiii capătă lecțiile cele mai utile.

N-avem nimic de cîștigat, așa cum pretind unii, din imitația pur și simplu (a teatrului Nô) sau a oricărei forme vechi de teatru, a măștilor, a simbolismului, a convențiilor, a costumelor sale: mai degrabă, căutînd spiritul a cărui expresie erau aceste forme exterioare și accesorii, noi am putea găsi ceva valabil, avertisment sau încurajare, care să ne poată ajuta să dăm formă măștilor, simbolurilor și legilor teatrului nostru de mîine.

Ar trebui să nu-i lăsăm pe actorii occidentali să asiste la reprezentațiile date de actori orientali. Am văzut dezastrul care se întîmplă cu tapetele noastre de hîrtie și cu alte produse datorită unor admirații prea entuziaste a artei japoneze... trebuie să ne ferim de orice influență bruscă care ar putea duce la imitație, mai ales cînd este vorba de o influență atît de stranie ca aceea ce-o exercita Orientul asupra Occidentului.

GORDON CRAIG

(In Nô) aventura este adesea întâlnirea unei fantome, a unui zeu sau a unei zeițe într-un anumit loc sacru sau mormînt legendar; zeu, zeiță sau fantomă îmi amintesc uneori legendele și credințele noastre irlandeze care de mult poate difereau puțin de cele ale unui adept al shintoismului. . . Mantia de pene, a cărei absență o împiedică pe zeița (trebuie să-i spunem zîină?) lunii să se reîntoarcă în cer, seamănă cu boneta roșie care se fură zeițelor mării ca să nu le mai lase să plece de pe pămîntul sigur. -

W. B. YEATS

Arta lui Kawakami și Sada Yacco, care mi s-a părut atît de fermecătoare, rămîne neinteligibilă, dacă nu se iau în considerare anumite standarde naționale pentru expresia fizică și orală. Actorul japonez nu strigă și nu vorbește bombastic. Arareori se vorbește tare pe scenă și niciodată nu se petrece ceva care ar putea să ofenzese pe oamenii cei mai pretențioși. și totuși teatrul japonez atinge culmi de intensitate de care nici nu avem idee și o face numai cu mijloace stilistice. Orice s-ar prezenta pe scenă, împrejurările cele mai tragice, zbućiumul sufletesc cel mai groaznic, pasiunea cea mai dezlănțuită sau bufoneria cea mai nerușinată, ritmurile dansului sînt întotdeauna observate, după cum în domeniul artei plastice sculptorul japonez ce folosește lemnul respctă întotdeauna limitele materialului cu care lucrează.

Teatrul japonez ne poate servi mai ales ca un exemplu de utilizare armonioasă a culorii. Prin aranjamentul său scenic regizorul japonez zugrăvește evoluția emoțională a locului într-un mod de-a dreptul remarcabil. De pildă, avem o scenă în care un bărbat și o femeie stau de vorbă liniștiți. Deodată conversația ia o întorsătură amenințătoare. Într-o clipă armonia culorii se schimbă. Dacă la început scena era verde pal și împodobită cu flori de vișin, în momentul respectiv hainele personajelor le cad de pe umeri, dezvăluind dedesubt costume de un roșu viu, și în același timp mai mulți figuranți în roșu aprins apar în fund aducînd accesoriile necesare — un altar, un covoraș — și brusc armonia culorii este în roșu sîngeriu și negru. Efectul este mai straniu, mai sinistru decît orice tunete și fulgere mecanice care apar în teatrul nostru, chiar și în piesele cele mai naturaliste, cu o promptitudine atît de suspectă.

GEORG FUCHS

Nu preget să spun că acest teatru Nô, așa cum mi-a apărut la repetiția finală, în toată splendoarea măiestriei sale scenice, cu tot controlul, stilul și admirabila calitate a emoției, rămîne pentru mine un giuvaier, una din năzuințele secrete ale muncii noastre la Vieux Colombier.

JACQUES COPEAU

Tradiționalul kabuki nu caută să imite natura. El prezintă o abstracție a naturii — ideea de războinic, ideea de țaran, ideea de femeie. Nu personalitatea actorului, ci măiestria lui este măsura perfecțiunii pe scena kabuki.

B. ATKINSON

Întotdeauna am fost atras de principiile vechiului teatru japonez. Aș mărturisi chiar că îi datorez mult; studiind originile sale și istoria lui mi-am întărit ideile mele despre o reînnoire a spectacolului teatral.

... Actorul japonez pornește de la realismul cel mai meticolos și ajunge la sinteză dintr-o nevoie de adevăr. La noi, cuvîntul «stilizare» evocă imediat un fel de estetism înghețat, de ritmică ternă și docilă; la ei stilizarea este directă, elocventă, mai expresivă decît însăși realitatea.

Fiecare gest este subliniat cu o trăsătură evidentă care îi dă întreaga valoare. Dacă un actor dă o lovitură de picior, el nu atinge adversarul, dar însăși execuția mișcării este atît de justă încît reușește să producă o impresie de brutalitate mai mare decît dacă ajungea pînă la capătul gestului; dacă lovește cu tăișul sabiei el deabia atinge corpul adversarului, dar mica lovitură tăioasă pe care o indică pentru a scoate apoi fierul din rană este de un asemenea adevăr încît simți arma pătrunzînd într-adevăr pînă adînc în carne.

În alte momente anumite gesturi se impun ca gesturile rituale ale celui care oficiază. Corpul actorului japonez nu e doar suplu ca al celui mai îndemînatec dintre dansatori, ci el pare pregătit prin teatru și pentru teatru. Educația pe care o primește de la un maestru de la care altădată primea ca moștenire învățătura și numele în același timp, l-a specializat la maximum, în timp ce noi am fost învățați să evităm tot ceea ce este «teatral» și adesea chiar să ne disprețuim meseria. În timp ce noi am asistat la triumful naturalului vieții asupra scenei, la actorul japonez perfecțiunea tehnicii este dimpotrivă țelul său esențial. Înainte de a fi un intelectual este un instrument al cărui mecanism trebuie să fie perfecționat fără încetare.

E de ajuns să pătrunzi o clipă în intimitatea acestor oameni pentru a înțelege pînă la ce punct sînt stăpîniți de arta lor. Pare că dacă ar înceta să joace, ar înceta să trăiască.

Ei datorează mult marionetelor și măștilor. Această formă înaltă a artei le-a lăsat urme adînci.

Fără îndoială datorită acesteia au învățat să se folosească de corp ca de mijlocul de expresie deseori mai elocvent decît figura.

Folosirea măştii coincide în chip straniu cu cele mai frumoase momente ale teatrului, în orice caz, cele mai rafinate. Arlechino, fără mască, a devenit un fad travesti de carnaval.

De ce au părăsit actorii «masca» sau încet-încet au încetat să-şi picteze o mască pe faţă? Nu cred că din motive artistice. Figura este rareori la dimensiunile teatrului... Aş adăuga în această ordine de idei că actorii japonezi sunt «maestri» incontestabili. Este greu pentru un occidental să facă abstracţie de misterul care provine dintr-o figură asiatică şi să distingă coeficientul de straniu adus de o limbă ale cărei sonorităţi acţionează asupra nervilor noştri pentru ca brusc să devină cea mai dulce şi mai caldă, dar ceea ce este evident este forţa care se degajă din ordinea dramatică a unui spectacol ca acesta.

Alegerea instrumentelor care compun orchestra, folosirea esenţialmente dramatică a muzicii, a sunetelor, a vocilor umane, a zgomotelor, totul conduce la naşterea unei impresii din care răzbat principiile artei teatrale.

CHARLES DULLIN

... În fond în acest teatru totul este calculat cu o încântătoare şi matematică minuţiozitate. Nimic nu este lăsat la voia întâmplării sau a iniţiativei personale¹... Astfel totul la ei este reglat, impersonal; nici o mişcare a muşchilor, nici o rotire de ochi care să nu pară că aparţine unui fel de matematică reflectată care conduce totul şi prin care trece totul; şi este straniu că în această depersonalizare sistematică, în aceste jocuri de fizionomii pur musculare aplicate pe figură ca nişte măşti, totul este eficace, totul obţine efectul maxim.

În acest teatru totul pleacă de pe scenă, îşi află traducerea şi înseşi originile într-un impuls secret care este Vorba dinaintea cuvintelor.

Este un teatru care elimină autorul în favoarea a ceea ce noi în jargonul occidental al teatrului, am numi regizor, dar acesta devine un fel de ordonator magic, un maestru de sacre ceremonii. Iar materia asupra căreia lucrează, temele pe care le face să palpate nu îi aparţin, ci vin de la zei. Ele se ivesc, pare-se, din joncţiunile primitive ale Naturii pe care un spirit dublu le-a favorizat.

Ceea ce agită el este MANIFESTUL.

Este un fel de Fizic-prim, din care spiritul nu s-a desprins nicidecum.

Temele propuse s-ar putea spune că le inspiră scena. Ele sînt în așa fel încît ajung la acel punct de materializare obiectivă, prin care nu ți le poți imagina, ori cît de departe ai pătrunde, în afara acestei perspective dense, a globului, închis și limitat al platformei scenice...

Spațiul scenei este folosit pe toate dimensiunile și s-ar putea spune pe toate planurile posibile. Căci alături de un ascuțit simț al frumuseții plastice aceste gesturi au întotdeauna ca scop final elucidarea unei stări sau a unei neliniști a spiritului.

Cel puțin așa ne apar nouă...

¹ Referințele lui Artaud sînt sugerate de dansurile balineze, dar am considerat posibilă introducerea lor aici deoarece se pot extinde asupra spectacolului oriental, implicit cel japonez, și mai des datorită comparației cu teatrul occidental

Asistăm la o alchimie mentală care dintr-o stare de spirit face un gest, gestul sec, depuiat, linear pe care toate actele noastre ar putea să-l aibă dacă ar tinde spre absolut.

Această idee a supremației cuvîntului în teatru este atît de înrădăcinată în noi și teatrul într-atîta ne apare ca simplu reflex material al textului încît tot ceea ce depășește textul, nu este conținut în limitele sale și strict condiționat de el, ne apare ca făcînd parte din domeniul regiei înțeleasă ca ceva inferior în raport cu textul.

Data fiind această aservire a teatrului în fața cuvîntului ne putem întreba dacă teatrul nu ar poseda prin miracol limbajul său propriu, dacă ar fi absolut himeric să-l considerăm ca o artă autonomă și independentă, la fel ca muzica, pictura, dansul, etc.

În orice caz se descoperă că dacă acest limbaj există, el se confundă negreșit cu regia considerată:

1) Ca materializarea vizuală și plastică a cuvîntului.

2) Ca limbajul a tot ceea ce se poate spune și semnifica pe scenă independent de cuvînt, a tot ceea ce își găsește expresia în spațiu, sau care poate fi obținut sau dezagregat prin el.

Urmează să știm dacă acest limbaj al regiei înțeles ca limbaj teatral pur, este capabil să atingă același obiect interior ca și cuvîntul, dacă din punct de vedere spiritual și teatral poate pretinde aceeași eficacitate intelectuală ca și limbajul articulat. Cu alți termeni se poate întreba dacă el poate nu doar să precizeze gîndurile, ci să facă să gîndești, dacă poate determina spiritul să ia atitudini profunde și eficace din punctul său de vedere.

Într-un cuvînt a pune problema eficacității intelectuale a expresiei prin forme obiective, a eficacității intelectuale a unui limbaj care n-ar folosi decît formele, zgomotul sau gestul, înseamnă a pune problema eficacității intelectuale a artei.

A face aceasta, a lega teatrul de posibilitățile de expresie prin forma și prin tot ceea ce este gest, zgomot, culoare, plastică înseamnă a-l reîntoarce la destinația sa primitivă, a-l repune în dimensiunea sa religioasă și metafizică, a-l reconcilia cu universul.

În teatrul oriental cu tendințe metafizice opus teatrului occidental cu tendințe psihologice sensurile și semnificațiile lor sînt stăpînite prin forme pe toate planurile posibile; sau altfel spus consecințele lor vibratorii nu sînt urmărite pe un singur plan ci pe toate planurile spiritului în același timp.

Prin această multiplicitate a aspectelor sub care le putem examina tulbură și farmecă ele, fiind o excitație continuă pentru spirit. La aceasta se ajunge pentru că teatrul oriental nu privește aspectele exterioare ale lucrurilor pe un singur plan, pentru că nu se împiedică de un obstacol simplu și nici de înfrîngerea rigidă a acestor aspecte cu simțurile, ci pentru că nu încetează să examineze stadiul posibilității mentale din care au ieșit, participă la poezia intensă a naturii și păstrează relațiile sale magice cu toate treptele obiective ale magnetismului universal.

Sub acest unghi al utilizării magice și al vrăjitoriei trebuie înțeleasă regia, nu ca reflexul unui text scris și a acestei proiecții de dubluri fizice care se degajă din scris ci ca proiectare arzîndă a tot ceea ce poate fi extras din consecințele obiective ale unui gest, ale unui cuvînt, ale unui sunet, ale unei muzici și ale combinației dintre ele. Această proiectare activă nu se poate face decît pe scenă, consecințele sale găsindu-se în fața scenei sau pe scenă; iar autorul care nu folosește decît cuvinte scrise nu are ce căuta aici și trebuie să facă loc specialiștilor acestei vrăjitorii obiective și animate.

ANTONIN ARTAUD

Deoarece dansul este sursa gestului în drama muzicală, artistul de operă trebuie să învețe gestică nu de la actorul de teatru obișnuit ci de la maestrul de balet ¹.

«Arta muzicii și poeziei devine inteligibilă . . . numai prin intermediul artei dansului» (Wagner).

Acolo unde cuvântul vorbit nu are suficientă putere de expresie începe limbajul dansului. În teatrul Nô din vechea Japonie, ale cărei piese se aseamănă cu operele noastre, actorii trebuie să fie deopotrivă dansatori și actori.

În afară de agilitate, care transformă mișcărilor unui cîntăreț de operă în mișcări de dansator, o altă calitate îl distinge de actorul teatrului dramatic. Dacă acesta din urmă dorește să comunice spectatorilor durerea pe care i-o cauzează o amintire, el trebuie s-o sugereze cu ajutorului mimicii. În drama muzicală — prin muzică se poate sugera această durere. De aceea artistul de operă trebuie să respecte principiul economiei de gesturi, căci el va utiliza gesturile numai pentru a suplini ceea ce lipsește în partitura muzicală, sau a completa ceea ce a fost exprimat numai pe jumătate de orchestră.

În drama muzicală actorul nu reprezintă singurul mijloc de contact între poet și public. El este doar unul dintr-o serie de mijloace de expresie, nici mai mult nici mai puțin important decît restul, iar sarcina lui este de a ține seama de toate. Totuși trebuie spus că muzica traduce dimensiunea timpului în termeni spațiali în primul rînd prin intermediul actorului.

Molière a fost cel dintîi dintre maeștrii scenei Regelui-Soare care a încercat să mute acțiunea din fundul și centrul scenei în față, aproape la marginea prosceniului.

Atît scena antică cît și scena populară din epoca lui Shakespeare nu avea nevoie de scenografia pe care dorința de a produce iluzia o impune astăzi; în vremea aceea nici actorul nu era o simplă componentă a iluziei. Cu gesturile, mimica, plasticitatea și vocea sa, actorul era tot ce avea dramaturgul și tot ce îi era necesar pentru a-și exprima întreaga sa concepție.

La fel se întîmpla și în Japonia medievală. În piesele Nô, cu ceremonialul lor rafinat în care mișcarea, dialogul și cîntul erau riguros stilizate, în care corul îndeplinea un rol similar cu acela al corului grec și în care sunetele strinii ale muzicii erau menite să-l transporte pe spectator într-o lume halucinantă, regizorul își plasa actorii pe o scenă suficient de apropiată de spectator pentru ca dansurile, mișcărilor, gesticulațiile, grimasele și atitudinile actorilor să fie perfect vizibile.

Nu întîmplător mă refer la vechiul teatru japonez în timp ce discut un spectacol cu «Don Juan» de Molière. Din descrierile asupra spectacolelor teatrale japoneze din aproximativ aceeași perioadă ca și Molière, știm că asistenți de scenă speciali, cunoscuți sub denumirea de «Kurogo» îmbrăcați în costume negre speciale, asemenea unor sutane, obișnuiau să sufle actorilor chiar sub ochii spectatorilor. Cînd costumele unui actor care juca un rol feminin² se deranja într-un moment culminant al dramei unul dintre Kurogo, îi îndrepta rapid faldurile trenei și coafura. În plus ei aveau sarcina de a scoate din scenă obiectele uitate sau scăpate din mîină de actori. După o bătălie, Kurogo trebuiau să scoată coifurile, scuturile și pelerinele căzute. Dacă

¹ Înțeleg prin aceasta pe maestrul de balet de școală nouă. După mine, în prezent, maestrul de balet ideal este Fokin (Nota lui Meyerhold)

² Kran-yei (1625—1724) a interzis apariția femeilor pe scenă; pînă atunci ele fuseseră interpretele principale. După aceea rolurile feminine au fost jucate de adolescenți, dar un edict din 1652 a interzis și apariția acestora (Nota lui Meyerhold).

eroul murea pe scenă, Kurogo acoperea rapid corpul său cu o pânză neagră și sub acoperămintul acestei pânze «actorul mort» fugea afară din scenă. Dacă desfășurarea acțiunii cerea întineric pe scenă Kurogo se ghemuia jos la picioarele actorului și îi lumina fața cu o luminare înfiptă la capătul unui baston lung. Pînă în zilele noastre japonezii au păstrat stilul de interpretare al epocii în care au trăit creatorii teatrului japonez. Onono Otsu (1515—1582), Satsumo Joun (n. 1595) și Chikamatsu Monzaemon (1653—1724), Shakespeare al Japoniei.

Comedia Franceză nu încearcă oare să reînvie, astăzi tradițiile «Comedienilor» lui Molière în același fel?

În aceeași perioadă (a doua jumătate a sec. XVI și în tot cursul sec. XVII) teatrele din Extremul Occident (Franța, Italia, Spania, și Anglia) și din Extremul Orient trăgeau clopotele teatralității pure.

Jocul premergător pregătește percepția spectatorului în așa fel încît acesta anticipează în întregime situația scenică și nu trebuie să mai facă vreun efort pentru a înțelege subtextul scenei. Acesta era un procedeu favorit al vechiului teatru japonez și chinez. În zilele noastre, cînd teatrul este utilizat o dată mai mult ca tribună de agitație, un sistem de joc în care să pună un accent special pe jocul premergător devine indispensabil pentru actorul-tribun.

Actorul-tribun trebuie să transmită spectatorului atitudinea sa față de textul pe care îl rostește și situațiile pe care le interpretează; el urmărește să-l facă pe spectator să reacționeze într-un anumit fel față de acțiunea ce se desfășoară în fața lui.

VSEVOLOD MEYERHOLD

Ce legătură e între teatrul Chicano și teatrele europene și orientale?... Dacă ne referim la originile noastre, spunînd teatrul maya sau aztec noi vorbim de un lucru care nu seamănă prin nimic cu teatrul realist dar care se apropie de spiritul japonez sau chinez. De fapt, la originile sale, teatrul kabuki nu era atît de îndepărtat de actos-urile noastre; el se dezvoltă mai mult de două secole pentru a ajunge la expresia artistică împlinită de azi; poporul se regăsește însă întotdeauna în el. Teatrul kabuki evolua fără să se rupă de poporul japonez căruia îi aparține.

LUIS VALDEZ

Cu toată experiența mea în materie de teatru oriental, mai ales în cel indian Kathakali, eu nu m-am inspirat direct din el. Am încercat să-i fac pe actorii mei să imagineze acest teatru al culorii și exotismului, al acrobației și misticismului, făcând apel la subiectivitatea și fantezia lor.

Kathakali, ca și orice teatru oriental, nu poate fi copiat sau tradus. El poate servi numai ca stimulent, ca un punct de plecare. Actorul în teatrul oriental este cufundat într-o tradiție pe care trebuie s-o respecte cu rigurozitate. El nu face altceva decât să execute un rol ale cărui cele mai mici detalii, ca într-o partitură muzicală, au fost elaborate de un maestru într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat. Ca și în cazul pianistului sau al balerinei, evoluția lui nu poate fi separată de virtuozitate. Totuși, în teatrul occidental actorul este — sau ar trebui să fie — un creator. Ciocnirea lui cu textul, prin intermediul propriei sale sensibilități și experiențe istorice dă naștere unui univers personal și unic, ce se dezvăluie în fața spectatorilor săi.

Această deosebire esențială determină atitudinea celor două categorii de actori față de profesiunea lor, față de pregătirea lor, numită astăzi «training». Chiar și în zilele noastre actorul Kathakali sau Kabuki își începe antrenamentul la aceeași vîrstă ca și copilul european care vrea să se dedice baletului. Consecințele psihologice și cele fiziologice sînt evidente. Este inutil să pleci în Japonia sau India și să preiei exercițiile Kabuki sau Kathakali în scopul de a le adapta în mod pasiv la tradiția pedagogică europeană, în speranța că actorii noștri ar putea deveni și ei niște «virtuozi» asemenea colegilor lor orientali. Aș vrea să repet încă odată că nu exercițiile ca atare sînt determinante, ci atitudinea personală, acea atitudine personală care incită și justifică, la un nivel emoțional și cu o logică ce nu se lasă prinsă de cuvinte, alegerea propriei tale profesiuni.

Această atitudine determină crearea unor norme care devin aproape un fel de super-ego artistic și etic al actorului. Asemenea norme pot fi găsite și în acele forme de teatru care se bazează pe o ucenicie pur tehnică. Aici, împrejurările istorice și condițiile de mediu în care evoluează munca teatrală influențează elaborarea acestor norme care sînt oglindite în tehnică. De pildă, întreaga muncă de pregătire a unui tînăr actor care vrea să se dedice teatrului Kabuki are loc într-o atmosferă rarefiată, fără posibilități de contact cu actori din alte forme de teatru, fie că este vorba de Nô sau de teatrul modern, într-o strictă ierarhie profesională, încremenită de generații în cadrul acelorași familii, a căror mentalitate contrastează flagrant cu recenta vocație industrială a Japoniei contemporane.

EUGENIO BARBA

Selecția textelor și traducerea de **GEORGE BANU**

許
都

Nippon no Odori

“Maiko”

日本の踊り「舞妓」

赤坂芸妓連中

藤間流 男 舞

藤間流 石 橋

藤間流 廓 姿

西川流 七人三番叟

西川流 フィナーレ

GEORGE BANU

J a p o n i a
și
revoluțiile
teatrului

Referința la o călătorie mi s-a părut întotdeauna lipsită de pudoare, mărturisire publică a unei vieți secrete. Nu la informații și surprize turistice mă gîndesc, ci la fulgerările piezișe care te înseamnă pentru o viață, cînd atins parcă de flacăra unei orbitoare lumini o frumusețe sau un sens, căutată mereu cu ochi împăienjeniți de oboseală, te carbonizează parcă. Trădate prin cuvînt asemenea clipe decad. Așa s-a petrecut de cîte ori s-a scris despre teatrul Asiei. Cu o singură abatere: Artaud, el singur transcriind armonia astrală a dansurilor cu mișcări cristaline unde pe trupuri de jad sau alabastru se desfată draperiile amurgului. Mulți din cei care au întîlnit teatrul oriental și l-au revendicat ca izvor de revelații, dar nu scrisul lor o probează, ci spectacolele. A discuta și a le cita comentariile este poate de aceea mai puțin exaltant, însă totuși ele trasează o istorie a comunicărilor Vestului cu Estul.

Reacția antinaturalistă

În teatru, un orientalism vag deschide aventura expedițiilor spre lumi străine. Luguñ Poë montează *Sakuntala* și *Le chariot de terre cuite*, apoi scrie o prefață la volumul lui Camille Poupeye *Dramaturges exotiques*. El aderă la estetica simbolistă pentru care scena trebuia să fie reflex eliberat de apăsarea concretului, pur și muzical, răsfrînt din imperiul abstract al ideii. Sensul polemic al unei asemenea atitudini transpare, căci înțelegînd prezența realului pe scenă ca aberație estetică, ea se referă la naturalismul impus în epocă. Echivalării artei cu viața i se opune o atitudine egal de intransigentă, excluderea cotidianului și a determinismului material condiționînd acum caracterul de artă al unei opere. Succesul unei asemenea estetici în teatru este aproape imposibil, corpul actorului prin chiar prezența sa contrazicîndu-i programul sever. De aceea Craig i-a pretins abolirea profetizînd solemnă frumusețe a supramarionetei, iar Fuchs și Meyerhold, teoretizînd principiul frizei sau al icoanei, l-au acceptat doar pentru a caligrafia savante contururi. O revoltă împotriva materiei, chiar și umane, caracterizează aceste încercări.

Este momentul cînd în Europa apar și primele manifestări ale teatrului japonez, deformate și rudimentare, însă alăturîndu-se fascinației generale pentru arta niponă, ele sînt primite cu o surprinzătoare deschidere. Kawakami și Sada Yaco sînt primii mesageri, în 1900 la Expoziția internațională de la Paris cînd pentru a li se elogia arta se invocă numele lui Sarah Bernhardt, iar la Londra îi îmbrățișează Ellen Terry și Henry Irving. Ei mai revin în 1908. Hanco, o altă «tragediană japoneză» traversează Europa în 1907, dar după aceste contacte de abia în 1930 sosește o trupă *kabuki*, a cărei autenticitate e contestată. De mare ecou va fi turneul la Moscova din 1928 a lui Ichikawa Sadonji, sursa de referință pentru teatrul japonez a lui Meyerhold, Eisenstein. În această perioadă încep să apară numeroase texte, cel dintîi despre Nô fiind din 1919. În timp ce teoretic arta aristocratică a nô-ului e mai comentată, (primul său turneu va fi doar în 1957) ca spectacol Europa cunoaște *kabuki*-ul mai devreme. În fenomenul pasionantei revelații a Japoniei un important loc aparține cărții *Nô or Accomplishment* publicate de Ezra Pound și Ernest Fenollosa în 1916. Peste 11 ani Pound recunoscînd inadvertențele versiunilor de Nô, le definește ca «fragmente lăsate de un om mort și editate de un ignorant al Japoniei»¹. Singurele sale informații preveneau de la Ito Michio, care studiînd la Londra dansul și arta europeană, cunoștea unele elemente de nô pe care i le prezintă lui Pound. Tot prin el va căpăta și Yeats, cel pe care Japonia îl fascinează, cîteva date despre teatrul tradițional. O asemenea bază limitată are atunci cînd își scrie piesele influențate de nô «At the Hawk's Well» și apoi «Four Plays for Dancers». Singurul care cunoaște spectacolul japonez în bogăția sa va fi Claudel ca atașat la Tokio. Raritatea contactelor și totuși extrema, decisiva lor importanță se explică prin faptul că tuturor teatrul asiatic li se revelă atunci ca suport al obsesivei încercări de abandonare a naturalismului. El răspunde unei întrebări deja formulate.

Astfel se explică entuziasmul lui Craig pentru această artă impersonală și seculară, al cărui spirit și nu tehnici trebuie să-l dezvolte Europa, spune el. Craig definește ca esențială pentru arta Estului forța sa abstractizantă. La sugestia lui Pound și Craig, Yeats se adresează tot Japoniei din aceeași vocație a unei arte abstracte în care pătrund spirite și umbre, cețurile, pe care nestăpînindu-le, omul preferă să le ignore. Soluțiile japoneze sînt șansa de a părăsi realul, de a intra în dialog cu lumi trecute, suflute apuse, voci stinse. Nô-ul e de fapt conversația

¹ ERZA POUND AND E. FENNOLOSA — *The Classic Noh Theatre of Japan* » (New York, 1959 pag. 70).

cu spiritul unui erou ce răspundând la apelurile lui waki « omul din colț » își rememorează aventurile, « copie lentă în eternitate a unei pasiuni defuncte »¹ cum îl numește Claudel. Într-o Europă ascultând comenzile rațiunii o asemenea operă nu putea fi imaginată. Aici confuzia realistă nu se produce. « Spectatorul nu poate avea nici o clipă impresia trăirii... Dimpotrivă el știe de-a lungul întregii piese că eroul este mort de mult, că destinul său este pecetluit fără tăgadă... Ceea ce vedem noi este o evocare în care waki ar juca rolul unui medium, vag ca amintirile care sînt substanța viselor noastre. »² De altfel acesta e și un frumos vers dintr-un Nô amintindu-l, printr-o stranie coincidență, pe cel shakespearean. Artă este însăși legătura dintre umbră și substanță scrie maestrul Chikamatsu Mozaemon. Fluiditatea abstractă a lumilor va ținti și Yeats să o comunice, prezentul apărîndu-i ca imagine ștersă a depărtărilor. El a descoperit în nō starea de incertitudine care nu interzice accesul și circulația dintre viață și moarte, amîndouă întîlnindu-se prin misterioase coridoare și spații favorabile umbrelor de altunde. Jean Jacquot apreciînd « *The Dreaming of the Benes* » ca cea mai reușită lucrare inspirată din nō, observă că totuși o cunoaștere a esteticii forme tradiționale japoneze nu intensifică « plăcerea estetică a cititorului sau a spectatorului acestei piese care își ajunge sie însăși »³. Yeats nu imită deci o modalitate și o tehnică aparținînd altei culturi, inteligibilă și expresivă doar în contextul său, ci prin ea descoperă spiritul drama-turgiei pe care o visează el, ca european.

Craig, Maeterlinck sau Yeats aparțin acelei categorii de artiști pentru care arta înseamnă peregrinare în regiuni eliberate de atingerea materiei. « Teatrul nu trebuie să ne prezinte imaginea acestor vieți și a relexor sale, el trebuie să trezească în noi imaginea a ceea ce nu este în lume »⁴ — propoziție ce definește o atitudine comună. Craig imaginează supramarioneta « corp în stare de extaz » pentru a instaura « o frumusețe de moarte » unde fără vinuri aromate, smălțuri policrome, leneșe atingeri teatrul nu e altceva decît orgă a spiritului.

Spectacolul japonez servește ca punct de reper în neîncetata strădanie de sacrificare a naturalismului, a realului și, la limită, chiar a materiei.

Support al revoluțiilor

O variantă a polemicii naturaliste vizează acuzarea psihologiei și a iluziei. Fuchs își recunoaște în splendorile plastice ale actorului din țara lui Fujiyama visul decorativ: scena ca friză din care se decupează liniile mobile și prelungi ale ființelor vii. Aici, orice accent psihologic ar contrazice puritatea vizuală a imaginii. Meyerhold pentru a se delimita de idealul naturalist stanislavskian împrumută sugestii de la diferite forme teatrale, printre care și cele japoneze. Mai tirziu, în perioada revoluționară, folosește procedee care-i permit manifestarea mai clară a unei atitudini politice, prelînd « avant-jocul », o pantomimă ce precede intrarea în rol a actorului prin care el îi exprimă sensurile atribuite, ca și « jocul invers », întreruperea interpretării și evidențierea poziției față de evenimente. Importanța maximă a Japoniei se manifestă însă la Meyerhold în domeniul tehnicii actorului și a rezolvărilor de spațiu.

¹ PAUL CLAUDEL — *Mes idées sur le théâtre*, Gallimard Paris, 1966, pag. 82.

² RENÉ SIEFERT — *Histoire des spectacles*, Gallimard, Paris, 1965, pag. 463

³ J. JACQUOT-Craig, *Yeats et le théâtre d'Orient*, Les Théâtres d'Asie, C.N.R.S., Paris, 1961, pag. 279

⁴ idem, pag. 273

Distanțarea brechtiană, cea mai sistematică expulzare a psihologicului, apelează la tehnici din teatrul asiatic. Acolo imaginea scenică nu e cubul căruia i se ridică al patrulea perete, publicul insinuându-se printr-un delict de indiscreție, căci actorul nu se disimulează sub imaginea rolului și nici scena sub aceea a vieții. Doar câteva elemente indică precis aceasta. Spectacolul *nô* începe auzindu-se din apropiere scenele vocale interpretelor încălzindu-se, exersarea cîntecelor, fragmente de replici. Pe scenă stau permanent *kôken* «supraveghetori», un fel de mașiniști îmbrăcați în haine de oraș care aranjează recuzita, iar uneori chiar perucile și costumele se schimbă în fund la vederea spectatorului. Decorul nu vizează nici un iluzionism, limbajul convențional simbolizînd imaginile acțiunii,¹ alteleori el se construiește chiar sub privirile publicului, ca de exemplu podul de piatră pe care vine Leul mitic din Shakkia se face din două estrade acoperite cu brocart aurit aduse pe scenă de *kôken*. Aproape toate accesoriile se reprezintă cu un egal coeficient de convenționalitate și de lizibilitate. Măștile folosite accentuează opacitatea acestei modalități la iluzie sau naturalism. Kabuki-ul e aparent mai realist, dar nici acolo convenția nu se sacrifică, ea fiind doar mai puțin codificată. Elementele reale care apar — sînge, îndeosebi — nu vizează imaginea de viață, ci apelul emoțional.

Unul din modurile de infiltrare a iluzionismului provine din mascarea în spectacolul european a caracterului său de *act repetat*, publicului sugerîndu-i-se că asistă la un destin ce se petrece prima oară: totul disimulează repetiția, orice demascare a ei înseamnă un eșec. Brecht, dimpotrivă, pretinde spectacolului să-și afirme *caracterul de act încheiat și repetabil*, condiție în care actorii își «citează» personajele în afara tentației de a le imita sau de a se confunda cu ele, în timp ce spectatorului i se refuză orice înclinare spre vagabondaj sau abandon în iluzie. Teatrul nu mai trișează. *Distanța* e recunoaștere a sa ca anti-physis, deci ca artă, dar totodată și ca stimul al prometeismului uman. Termenul prim are proveniență asiatică.

Roland Barthes comentînd teatrul de marionete Bunraku observă o altă tehnică de distanțare în ceea ce remarcase și Eisenstein încă din 1928: *alternarea de coduri*, muzical, verbal, plastic, fără a se acorda vreunui funcții prioritare sau de acompaniament. Muzica nu servește vorbei, iar aceasta nu e paralelă cu dansul, ci ele se întrerup, se despart, se luptă într-un conflict de limbaje care blochează insinuarea emoției. Distanțarea funcționează în Bunraku prin «discontinuuul codurilor, prin această cezură impusă diferitelor trăsături ale reprezentației, în așa fel încît copia elaborată pe scenă să fie nu distrusă, ci spartă, striată, sustrasă contagiunii metonimice a vocii și a gestului, a sufletului și a corpului care prinde în capcană pe actorul nostru... După cum a sesizat Brecht aici domnește *citatul*, bucată de scriitură, fragmentul de cod, căci nici unul din promotorii jocului nu poate lua pe socoteala propriei sale persoane ceea ce nu scrie niciodată singur... ceea ce este început de unul este continuat de un altul fără odihnă»²

Europa a proiectat asupra teatrului asiatic toate viziunile sale. Cum se explică altfel că, deși opose proiectelor brechtiene, tot în spațiul umbros al Orientului

¹ PAUL ARNOLD — *Le théâtre japonais*, l'Arche, Paris, 1957. Dacă mai multe personaje pretind că se află în interiorul unei case e de ajuns să țină deasupra capului niște zăbrele în formă de sfert de cerc. Un munte este sugerat similar, adăugîndu-se flori sau ramuri după anotimp. Actorul ocupînd o cabană, un palat sau un templu stă în picioare în interiorul lor, dacă trebuie să iasă *kôken* dă la o parte perdeaua din fața sa. Actorul nu se va mișca. El nu va ieși din clădire decît pentru a dansa. O barcă se construiește din alăturarea a patru bețe de bambus, iar actorii stau în interiorul ei. Nici florile sau animalele nu sînt sugerate altfel. De asemeni actorul grație avantajului său sugerează numeroase obiecte. Evantaiul închis poate sugera un luth, un vas, un cuțit sau un lichid-apă, *saké*-pe care îl toarnă oaspetelui, sau zăpada care cade, sau un flutur care zboară. Doar armele se apropie de realitate cu rezerva că au dimensiuni mai reduse. Anumite accesorii indică profesiunile. Domnia semnelor este absolută. Spectacolul japonez trebuie citit.

² ROLAND BARTHES — *L'Empire des signes*, Skira, Genève, 1970, pag. 75

descoperă și Antonin Artaud încarnarea viselor lui. Acolo domnia verbalului și a psihologicului nu s-a instaurat. Această libertate față de cuvânt face posibilă desfășurarea tuturor mijloacelor teatrului, lui Artaud confirmându-i-se justetea credinței că limbajul scenei nu este doar cel al vorbelor. Orientul îi permite deci recunoașterea teatrului într-un «nou limbaj fizic pe baza semnelor și nu a cuvintelor»¹. Ceea ce inițial observă Artaud în legătură cu dansurile balineze, ulterior extinde el însuși în celebra paralelă a teatrului oriental cu cel occidental.

Artaud e uluit de tensiunea produsă între severitatea geometrică a expresiei și stările nonverbale, fantasmatică transmise, descoperind în acest conflict manifestarea «cruzimii» pe care doar lecturi superficiale au echivalat-o cu dezordinea și haosul. Dimpotrivă, ea se manifestă în condițiile unei rigori matematice. Teatrul asiatic îl pune pe Artaud în contact cu un limbaj fizic, elaborat, spune el «într-o stare anterioară cuvintelor»², prin aceasta explicând totodată și avalanșa codurilor. Orientul nu suportă monotonia limbajului. Dar ceea ce la Brecht se folosește în serviciul eliminării oricărei mistici, la Artaud răsună ca imn adresat unei arte ce reflectă cosmosul primordial, nediferențiat. Teatrul se află aici în posesia unui limbaj care transcede sensul comunicabil prin cuvinte.

Artaud, adversar feroce al naturalismului, al copiei descoperă în solemnă rotire sau în palpitantă filifinding a unui gest sigur, convenția și ordinea străine expresiei teatrului european. Este însuși modul de manifestare a unui limbaj formulat. Aceasta, repetă insistent Artaud, nu înseamnă obligatoriu univocitate, el neacceptând părerea că gesturile, mișcărilor traduc sensuri precise. Prin trupurile actorilor cu «unghii de aur și ochi de safir» cum scria un poet visând oriental se scurge intraductibilul mesaj dictat de «inteligențe superioare». Precizia exclude intervenția subiectivității. «Totul la ei este reglat, impersonal; nici un joc de mușchi, nici o mișcare a ochilor care să nu pară că aparține unui fel de matematică reflectată care conduce totul și prin care trece totul»³. Un spectacol asiatic e pur ca o ecuație.

Ordine, convenție, impersonalitate sînt calitățile acestui limbaj nonverbal. Lor li se alătură însă și alta: aceea a rezistenței. Craig resimțea tragic perisabilitatea, maladia timpului transformînd în blestem sisific munca omului de teatru, a creatorului incapabil de opere durabile. Transmiterea din generație în generație a secretelor spectacolului apare ca paleativ al acestei condiții, căci Artaud găsește aici «gesturi făcute să dureze»⁴. Este însă o căutare zadarnică, teatrul fiind sediu al efemerului. A căuta aici eternitatea înseamnă a-l contrazice.

În Orient, în acel spațiu indiferent la timp și dimensiuni, unde geologicul și animalicul se abstractizează decorativ, unde universul intră în regim topologic i s-au confirmat lui Artaud profețiile. Doar admirînd mișcarea fantastă a hieroglicilor vii, cum denumea el însuși pe dansatorul oriental, prin care circulă enigmatice rezonanțe a cunoscut acea stare de perplexitate care trebuia să fie cruzimea metafizică. (Zeami în tratatele sale secrete stabilea ca scop al teatrului producerea unei dispoziții extatice «dincolo de orice posibilitate de enunțare și explicație».) În afară de posibila delimitare față de incertul unei asemenea deschideri cosmice, o propoziție a lui Artaud, datorată Orientului, rămîne și azi fundamentală: «Domeniul teatrului nu este psihologic, ci plastic și fizic»⁵.

¹A. ARTAUD — *Le Théâtre et son double, Oeuvres complètes*, vol. IV, Gallimard Paris, 1964, pag. 65

² idem, pag. 72

³ ibidem, pag. 70

⁴ ibidem, pag. 72

⁵ ibidem pag. 85

Asia după ce susține reacția antinaturalistă, intervine prin acele manifestări care clarifică formularea celor două estetici pilot ale secolului, a lui Brecht și Artaud. Revizuirea teatrului european implică permanent referința la Orient.

În căutarea tehnicii

« A fi stăpîn pe un limbaj înseamnă a fi stăpîn pe o tehnică » spune Wittgenstein. Această propoziție, formulată doar cu alți termeni, reapeare consecvent ca motto al marilor regizori: în absența unei tehnici teatrul nu se constituie ca limbaj și, implicit, adaugă ei, ca artă. Dificultățile ating o intensitate particulară aici datorită naturii organice a materialului, a conflictului dintre mobilitatea umană cu obligatoria stabilitate a artei, conform esteticilor mai vechi, și necesitatea repetiției, pretinsă de actul teatral, a neputinței actorului de a-și examina ca orice alt artist opera, ea fiind inseparabilă de el etc. Tehnica urmează deci să răspundă acestor sarcini teatrale specifice. Elementul său focal va fi recunoscut în actor și de aceea toate marile revoluții teatrale din secol se disting prin capacitatea de a formula noi propuneri coerente privind modalitățile de joc. Ele descoperă teatralitatea în formele pure, populare sau în variantă tradițională, echivalînd istoria spectacolului cu un proces lent de deviere de la esența primordială. « Doar teatrul popular posedă o adevărată tradiție și orice regizor care caută să se înnoiască trebuie să apeleze la el » scrie autoritar Meyerhold. Explicația provine din faptul că aici spre deosebire de teatrul literar, actorul, și nu piesa, concentrează integral interesul. Această particularitate determină elaborarea unor tehnici. Teatrul japonez intră frecvent în discuție, căci acolo prioritatea revine nu literaturii, ci mijloacelor vizuale care captivează pe artist ca și pe spectatori. « Publicul asiatic gîndește teatrul în termenii formelor prezentăionale specifice mai mult decît în istorii specifice »¹. În Europa însă dramaturgiile și nu spectacolul diferențiază națiunile.

Progresiva impunere a regiei se distinge și prin insistența asupra formării actorului, al cărui corp constituie principalul instrument de lucru. Atenția destinată operei dramatice a determinat în Europa ultimelor secole o ignorare a lui și de aceea a-i restaura expresivitatea a avut sens revoluționar. Pentru a-l cultiva, vechi procedee de teatru popular sau circ, iar apoi de teatru oriental au intrat în programele de studii, în cele de antrenament al echipelor. Actorul naturalist lipsit de cunoștințe tehnice, incapabil de a-și conduce și exploata trupul este detestat. Diferența între el și cel japonez, care dispune de un limbaj format și transmis de generații, devine insuportabilă. Actorul naturalist nu accede la demnitatea creatorului, consideră încă de la începutul veacului marii regizori. Absența unei tehnici e principala acuzație, căci în afara ei un interpret pe scenă repetă mimetic regimul expresiei cotidiene. Copeau, Meyerhold printr-o tehnică se și delimitează de actorul naturalist, dar totodată urmăresc și creerea unui nou tip, disponibil să răspundă sarcinilor decurgînd din esteticile la care aderă ei. Condiția profesionistă a acestui tip de actor o confirmă incomparabila extindere a procedeelelor față de cel naturalist. Teatrul japonez a însemnat un suport în tentativa de formare a tehnicii interpretului european. Acum nu se mai urmărește preluarea unui spirit, ci elementele concrete, utilizabile în contextul culturii occidentale. Interesant este că același demers, pur profesionist, l-au formulat și specialiștii japonezi interesați în teatrul vestic: împrumutul de tehnici, serios examinate în vederea adecvării la tradiția niponă. Tsubouchi scrie: « Singurele lucruri pe care le putem învăța din operele dumneavoastră sînt

¹ A. J. GUNNAWARDAMA — From ritual to rationality, T.D.R. 50/spring 1971, pag. 53

principiile și tehnica. Mai mult, aceste principii, această tehnică trebuie să fie comparate cu grijă cu operele noastre»¹.

Cuvîntul *Nô* înseamnă agilitate, îndemînare, iscusință, iată deci tehnica recunoscută ca definiție a unui mod de spectacol. Aici naturalitatea corpului este inconceabilă. Zeami, în ale cărui tratate secrete vorbește despre experiența utilă, mereu modificabilă și despre cea înghețată, de repetare a procedeeleor tradiționale, acuză orice tulburare a « florii » gestului prin elemente realiste care îi strică armonia: « dacă « floarea » suferă nu va exista nici o frumusețe în interpretare »². În acest teatru, dominat de țeluri estetice și nu religioase, după cum remarcă toți cercetătorii³ sarcinile tehnice sînt de o maximă dificultate și de aceea antrenamentul începe de la vîrste inimaginabile pentru actorul european, 5—6 ani. Zeami codifică jocul mîinilor, mersul glisant, care interzice desprinderea picioarelor de pămînt (tip utilizat adesea de Grotowski și Barba), atitudinile de expresie corporală, folosirea evantaiului, accesoriul cu cea mai mare încărcătură semantică. Jocul este o « procedură artificială abstractă sau aluzivă »⁴. Nu insistăm asupra tuturor constrîngerilor, ca și a dificultăților presupuse de austeră « artă a tăcerii » cum a fost denumit *nô*-ul. *kabuki*, formă de teatru popular mai expansivă, amestecînd dezinvolt limbajele muzicii, dansului, cuvîntului, fapt pentru care a fost omologat de mulți ca precursor al teatrului total, pretinde sarcini de antrenament la fel de dure. Aici diferă coeficientul sporit de libertate, în comparație cu actorul de *nô*. Leonard Pronko demonstrează combinația de tehnici, aparent contradictorii, realiste, formalizate, abstracte, non-literale,⁵ tratate ca mișcări de dans, ele permițînd frecvente treceri de la reprezentational la abstracție și non-literatură. Actorul *kabuki* dispune de o sumă de tehnici, dar modurile de întrebuițare, preferințele și aptitudinile sale îi permit individualizarea jocului. Actorul japonez, indiferent de stilul său, e produsul unui travaliu pregătitor prin care intră în stăpînirea unei tehnici. Ea însă doar rareori apare ca ocazie de performanță, în realitate justificîndu-se prin posibilitatea la care ajunge actorul de a transmite noțiuni și sensuri. Tehnica aceasta se caracterizează însă și prin acomodarea actorului cu un limbaj abstract, și nu doar cu unul realist. O asemenea finalitate va fi sesizată de omul de teatru european deabia mai tîrziu, la început el fiind fascinat de tehnică doar ca mod de atestare a teatrului ca limbaj

Elaborarea semnelor

Pasiunii inițiale pentru procedeele japoneze i se corelează acum interesul pentru modul de funcționare a acestei tehnici. Ea se constituie ca limbaj, actorul stăpînind un semn și o semnificație. A juca presupune comunicarea prin semne, deci, conchide regizorul european, acest principiu trebuie să conducă și activitatea de creație a actorului său. El nu mai trebuie să imite, ci să elaboreze semne. La japonezi totul se transmite printr-un repertoriu de semne anterior elaborate, interpretului revenindu-i sarcina de a le prelua cu maximă precizie. Semnul teatral posedă o

¹ Apud JEAN JACQUOT — op. cit. pag. 272

² Apud PAUL ARNOLD — op. cit. p. 130

³ R. SIEFERT, J. JACQUOT ș.a. susțin aceasta. Gunawardana scrie că teatrele intermediare, în care introduce și pe cel japonez, « prezintă concepții laice asupra lumii, chiar dacă la origini au fost religioase... Această dispoziție către laic se reflectă în modul de a plasa limbajul al fiecărui teatru... Ele sînt mai adaptabile, mai flexibile și mai puțin normative decît cele tradiționale ».

op. cit. p. 55)

⁴ PAUL ARNOLD — op. cit. p. 123

⁵ LEONARD PRONKO — *Freedom and tradition in the kabuki actor's art*, Educational Theatre Journal, may 1969, pag. 139—147

semnificație cunoscută și de actor și de public. *Doar tehnica permite stăpînirea semnelor*, actorul caligrafiind cu ele iubiri stelare, patimi violente, senine înțelepciuni. În termeni orientali a juca înseamnă deci o comunicare semantică. Grotowski, Eugenio Barba, Julian Beck se referă constant la aceasta, recunoscînd principiul, dar nu și aplicarea. Grotowski distinge soliditatea semnului din teatrul japonez de expresia mai mobilă a teatrului european care nu acceptă asemenea încrămeniri, Living-ul recunoaște necesitatea unui limbaj, dar nu a unui înghețat, pus la punct, Eugenio Barba sesizează în teatrul asiatic pericolul virtuozității corelat cu diminuarea extremă a disponibilității creatoare. Orientalul repetă aceleași semne pline de semnificații tradiționale într-o schemă combinatorie de asemeni predeterminantă. (această stabilitate semantică s-a explicat uneori prin fixitatea categoriilor sociale în imperiul nipon). Europeanul îi împrumută metode de antrenament, tehnici, iar apoi chiar principiul de joc cu distincția fundamentală că fiecare spectacol al său pretinde semne noi, fără anterioritate. Jocul pentru Grotowski urmărește atingerea unei inițiale disponibilități la apeluri subterane, urmată de o artificializare a naturii prin elaborare de semne. Ele însă nu se repetă. Sînt inventate pentru fiecare spectacol. Vestul suportă mai greu indiferența la subiectivitate. Ceea ce este vechi este impersonal, nimeni nu și-l poate revendica.¹ (O observație interesantă privește referința creatorului japonez la teatrul european ca rebeliune contra unui limbaj înghețat. Aici prezența explozivă a happening-urilor astfel se explică. Europa se adresează Japoniei pentru a împrumuta tehnicile unui limbaj constituit, iar Japonia se îndreaptă spre vest din apetitul inovației, al spontaneității, al necunoașterii schimbului.) Semnul asiatic tradițional comunică o semnificație precisă, cel european, fără istorie, apare spectatorului mai ambiguu. Nô-ul e mai lizibil pentru publicul educat în cunoașterea lui, decît un spectacol al Living-ului sau al Open-ului pentru cel european. Nu trebuie însă absolutizată explicația provenind din noutatea semnului, deoarece există și substanțiale diferențe de natură. Japonia, scrie Roland Barthes, « păstrează un lux semantic care nu s-a aplatizat încă... iar codurile foarte puternice nu s-au naturalizat niciodată »². Semnul asiatic rezistă presiunilor mimetice.

Cîteva soluții spațiale

Teatrul european și-a perfecționat un instrument — scena à l'italienne — apt să răspundă sarcinilor esteticii sale iluzioniste dominată de magia înșelătoare a perspectivei ca și de centralismul unghiului de vedere privilegiat. Consecința acestor imperative descinzînd simultan dintr-o viziune plastică și o organizare socială se manifestă prin izolaționismul progresiv al scenei: rampa, fosa delimitează restrictiv cele două universuri. Accentuarea liniei de demarcație întotdeauna intensifică un imaginar aristocratic. Recentele revizuiuri ale destinației teatrului nu mai acceptă nici diferențierea socială acută recognoscibilă în structura sălii à l'italienne, ca și în dependența de ideea favoritismului privirii, nici ruptura lumilor, scenă și sală, ce asigură regimul favorabil iluzionismului suspect. Spectacolul caută contactul cu sala, implicarea spectatorului, căci el nu mai asistă la somptuoase desfășurări

¹ Teoreticieni ca JEAN JACQUOT, LEONARD PRONKO resping aceste convingeri privind impersonalitatea și stabilitatea jocului japonez, ei demonștrînd și infiltrarea unor elemente personale, e drept mai dificil de detectat pentru european. « Marele actor oriental nu e cel care posedă adînc o colecție de formule, ci acela care ține să le înlănțuie; să le acordeze între ele ca să formeze un limbaj viu » (J. Jacquot) « formele fixe sînt mai variate decît credem » (L. Pronko)

² *Vingt-quatre questions de JEAN RISTAT à ROLAND BARTHES — Lettres françaises*, 9 février 1972, pag. 5

de efecte pretinzând o distanță fascinatorie. Prezența fizică a actorului, resursă expresivă specific teatrală, deasemeni și ea pretinde această intimitate. Rațiunile slăbirii structurii bipolare—sală-scenă—în favoarea unei comunități de substanță sînt numeroase și nu acum le putem enumera. Enunțăm această metamorfoză doar pentru a observa că teatrul japonez a oferit cîteva soluții, dintre care cea mai frecventă a fost hanamicki sau «puntea florilor» care străbate sala stabilind o relație între public și actor necunoscută scenei à l'italienne. În sălile de Nô există una sau două asemenea punți, atunci actorii chiar comunicînd pe deasupra publicului de la una la alta: spectacolul încorporează sala. Aceste punți dezagregă scena utilizată în Europa ca univers claustrant al acțiunii, «totul se petrece în interiorul publicului care nu pierde niciodată impresia de captivare și distanță în același timp»¹ scrie Paul Claudel. Școala rusă de la Meyerhold în celebra montare a *Pădurii* lui Ostrovski pînă la Tovstonogov și Ohlopkov va apela constant la o asemenea modalitate. De asemeni Reinhardt. Ea s-a folosit și la noi. *Puntea florilor*—un răspuns polemic adresat scenei à l'italienne. Merită să remarcăm că înțeleptul Zeami comentează diferențele tehnice de interpretare pe scenă și pe hanamicki, modificarea distanței față de public trebuind să fie resimțită de către actor.

Yeats pretinzînd pentru piesele sale spații restrînse s-a referit și la dimensiunile reduse ale sălilor de Nô. Azi această dispoziție s-a extins, fără a detecta, evident, în aceasta o influență niponă. Din punct de vedere al spațiului și imaginii scenice găsim prea multe coincidențe cu rezolvări actuale pentru a putea vorbi de împrumuturi: nedepartajarea spectatorilor, austeritatea dispozitivului scenic, prezența luminii în sală,² tipică tehnică brechtiană de distanțare. Este cred doar coincidență de răspunsuri pe care le propune Europa în momentul contestării unui tip de spectacol vechi înstrăinat de ideile teatralității. Marii regizori au pornit în expediții dificile pentru extragerea esențelor teatrului, și în funcție de ele concepîndu-și spectacolele. Revenirea la esențe explică poate apariția acestor înrudiri numeroase cu teatrul asiatic. Între Vest și Est se descoperă greu analogii, atunci cînd artistul accede la esența unui tip de activitate se revelă, mai profund, omologii provenind din substanța comună a umanului.

Prin curba unei bucle se poate desena penetrația Japoniei în spectacolul lumii occidentale, căci după ce la început se revendică un spirit al Orientului, util renegării naturaliste, se caută apoi confirmarea teatrului ca artă printr-o tehnică la a cărei elaborare participă numeroase elemente japoneze și prin procesul nonmimetic al elaborării semnelor pentru ca acum să intereseze iarăși o doctrină. Varianta japoneză a budismului, zen, fascinează în ultimii ani numeroși intelectuali și artiști din literatură, muzică și mai ales din domeniul spectacolului. Într-un strălucit studiu³ Umberto Eco motivează bruscă irupere a recentei pasiuni occidentale. Extrăgînd cîteva explicații propuse constatăm că ele coincid cu mentalitatea și programul happeningurilor. Zen elogiază contactul direct cu viața, cu fluiditatea ei din care țînesc fapte minore, detalii, în ele reflectîndu-se lumea ca într-un bob de rouă, fără a deveni însă prin acesta explicabilă. Numirea fragmentelor de viață nu manifestă și nici nu produce un sens. Zen, scrie Eco, e un cult al spontaneității. Open Theatre inventă exerciții care stimulează rapiditatea răspunsului, căci jocul de

¹ PAUL CLAUDEL — *Mes idées sur le théâtre*, Gallimard, Paris, 1966, pag. 84.

² R. Barthes explică precis sensul întinericului, respins și de Brecht, din sălile europene: «Acest spațiu este teologic, este acela al greșelii: pe de o parte într-o lumină pe care se prefacă că o ignoră, actorul, adică gestul și cuvîntul, pe de alta, în noapte, publicul, aducă conștiința» (op. cit. pag. 82).

³ UMBERTO ECO: *Opera deschisă*, Occidentul și Zen, E.L.U. Buc. 1969

energii al lumii nu trebuie întrerupt, spun principiile zen. Happening-ul, mai mult chiar prin definiție urmărește neîntrerupta curgere, el fiind « fapt în curs de a se petrece ». Vechile moduri de percepere se modifică, publicului refuzându-i-se regimul imoral de « voyeur », el fiind implicat în coparticiparea la creația imediată.

Zen interesează « nu doar ca doctrină morală, ci și pentru strategii stilistice »¹, nu doar ca șansă de recuperare a unei vitalități neconstrânsă de norme și reguli, ci și ca mod de organizare a percepției. Astfel John Cage, care ascultă pe marele maestru Daisetz Suzuki află de la el importanța *hazardului*, al cărui miracol noi îl ignorăm sau disprețuim. El ajunge de aici la recunoașterea aleatoriului ca principiu de creație iar asimetria și deschiderea apar ca necesarele condiții pentru a-i permite manifestarea. Centrul, stabilitatea contrazic înțelepciunea zenului.

Japonia e din nou implicată în procesul deschis culturii apusene.

Privesc sub un geam de birou măști kabuki, fețe rotunde cu limba scoasă, ovaluri de porțelan, buze roșii, dar prin ochii săpați în rotunjimea pomeților, prin grațioasa lor deschidere spre lume se strecoară o neștiută lumină. Sînt măștile unei umanități străine și stranii, am crezut de multe ori, dar am citit cîndva sub paloarea unui obraz de tină fată versurile frumos caligrafiate ale unui hai-ku:

Ținea în mînă o ceașcă de ceai
Am ridicat ochii
Dispăruse.

În gracilitatea acestei melancolii abia rostite s-a zbătut parcă adierea unei iubiri care învia conturul înghețat. A fost vis, trecătoare fantomă, sau poate a existat pentru a dispărea apoi într-o pulbere de argintiu polen. Cine știe dacă în masca purtînd ca semn seninele versuri nu stă închis alt mesaj decît cel ajuns la noi, a cărui taină n-o vom afla sau dacă nu, privind-o, cineva își va închipui odată scena acoperită cu flori de cireș aflînd pierdutul secret al grației. Japonia e mai departe metaforă, deschisă și nemărginită.

7 mai 1972

¹ Op. cit. pag. 206

Shakespeare și Kurosawa

O afirmație potrivit căreia dintre toate ecranizările realizate pînă astăzi *Tronul însîngerat* (KUMONOSU-JO, 1957) al lui Akira Kurosawa reprezintă nu numai cea mai perfectă dar și singura operă care a reușit să transforme integral în film o piesă a lui Shakespeare devenind în același timp și o piesă obiectivă de gîndire cinematografică, riscă, cel puțin la prima vedere, să descumpănească. Și asta pentru că pare foarte puțin probabil ca, în ciuda unei mai mult decît impresionante liste cuprinzînd nume ilustre de la Olivier la Welles și de la Kozințev la Fritz Lang, de la Reinhardt la Zeffirelli și de la Mankiewicz la Wajda și, în același timp, în ciuda unei interpretări nu mai puțin ilustre care s-a bucurat la rîndul ei de aportul celor mai sigure valori care au jalonat rînd pe rînd generațiile marilor actori ai ecranului: Barymoore și Forbes-Robertson, Douglas Fairbanks și Mary Pickford, Leslie Howard și Norma Shearer, James Cagney și Mickey Rooney, Laurence Olivier și Orson Welles, Smoktunovski și John Gielgud, toate aceste « filme-Shakespeare » să nu reușească decît a ilustra o dată mai mult convingerea că ceea ce Francis Bacon scrisese despre idolii care împiedică dezvoltarea cunoștințelor omului se potrivește foarte bine idolilor care împiedică înțelegerea artistică a operelor marelui Will.

Iar explicația e poate în primul rînd aceea că în timp ce toți acești oameni de talent și-au conceput operele cu credința că măreția lui Shakespeare și marea sa valoare stau în minunata muzicalitate a versurilor și în impresionanta *forță teatrală* a unor situații cu adevărat mari, ar fi fost mult mai corect să se înțeleagă că adevăratul punct de plecare îl constituie miezul de idei al unui om care-și descoperă cu luciditate lumea, în timp ce, așa cum spunea Verlaine, « restul e doar literatură ».

Astăzi a devenit deja bine cunoscut faptul că teatrul elisabethan posedă o tehnică foarte specială și foarte complicată, dar în același timp surprinzător de liberă a rostirii versului alb, presupunînd nu numai o mare putere de abstractizare a cuvîntului (Jan Kott în strălucitorul său eseu *Shakespeare contemporanul nostru* subliniază de altfel că sinuciderea lui Gloucester nu și-ar dobîndi înțelegerea decît pe o scenă goală care să excludă demonstrația actului fizic, tensiunea dramatică fiind extrasă tocmai din *abstractizarea* acestui act, redus la un concept), dar și o surprinzătoare

putere de imaginație care transformă rînd pe rînd actorul-personaj în cele mai diverse obiecte și valori, orice metamorfoză fiind posibilă (Peter Brook, într-un mai vechi studiu despre teatrul lui Shakespeare, vorbește despre acea « problemă a angrenajelor » care trebuiesc mereu schimbate pentru ca un singur cuvînt să trimită la mai multe imagini deodată, în căutarea sensului adevărat). Ori, dacă cinematograful este astăzi în măsură să ofere din punct de vedere tehnic această perfectă « mobilitate a gîndirii » prin aceea că în funcție de felul în care este filmată succesiv o aceeași scenă, ea poate să-și modifice sensurile, convertindu-le, anulîndu-le, și reinventîndu-le neîncetat, apare ca cel puțin ciudat faptul că nimeni, poate doar cu excepția lui Kozințev și Kurosawa, nu a folosit încă acest principiu minunat. De altfel, este semnificativ faptul că, spre deosebire de Welles care și-a conceput filmele din punctul de vedere al unui actor atras mai cu seamă fizic de lumea fascinantă a personajelor lui Shakespeare și, în consecință, care a transformat aceste filme în reproducerile unor recitaluri de interpretare individuală, construite nu pe faptul trăirii ci pe tehnica versului recitat, Laurence Olivier, el însuși sedus de perspectivele unor mari virtuozități individuale, a intuit totuși faptul că marile declamări sînt pur și simplu stînjitoare în prim-plan, și a preferat să vină în fața aparatului pentru a spune doar lucruri fără importanță pentru ca, pe măsură ce se retrăgea, să-și înceapă seria marilor monologuri care au făcut cîndva gloria reprezentațiilor de la Globe-Theater. Și tot atît de semnificativ rămîne și succesul lui Mankiewicz care a făcut un *Iuliu Cezar* surprinzător de puternic și adevărat pentru un regizor care, în ciuda inteligenței sale, nu a dat niciodată dovadă de prea multă imaginație; am putea crede însă că tocmai acest lucru l-a ajutat, în măsura în care Mankiewicz a citit foarte corect înțelesurile piesei, transpunîndu-le însă în modul său propriu și dînd astfel textului dramatic o mult mai mare forță dramatică și aluzie politică decît a reușit-o Welles atunci cînd, într-una din primele sale reprezentații teatrale, l-a îmbrăcat pe Iuliu Cezar în uniformă fascistă, continuînd totuși să citească sensurile piesei în spiritul unui teatru prăfuit și demodat. Ori, din această perspectivă, filmul lui Mankiewicz rămîne probabil singura punte de legătură între cantitatea impresionantă de ecranizări după Shakespeare, eșuate din cauza excesului de teatralism în care a fost înăbușit cu consecvență cinematograful, și acele opere singulare, doar două la număr pînă astăzi (*Hamlet*-ul lui Kozințev și *Tronul însîngerat* al lui Kurosawa) care au reușit să dezvolte în structura unei capodopere elementele unor noi creații personale. În ceea ce-l privește pe Kozințev, el a reușit să facă din *Hamlet* un film care are toate calitățile celor mai bune ecranizări shakespeariene datorate lui Olivier și Welles (în sensul unei desăvîrșite expresivități actoricești și al unui remarcabil simț pentru detalii), minus toate defectele acestora (în măsura în care, preferînd traducerea mai rece, mai mobilă și mai realistă a lui Pasternak, și beneficiînd în același timp de aportul unor actori cărora le era străină experiența trecutului, el a realizat un film care se ridică cu mult deasupra proastelor tradiții ale « teatrului filmat »); dar care, deși și-a impus stilul său propriu, poate puțin prea academic, și în același timp puternic bazat pe sugestii vizuale în maniera unui romantism post-eisensteinian, nu a reușit, totuși, să devină decît un « film Shakespeare » pe jumătate, tocmai pentru că, descrisă în termenii acestui stil, acea lume a teatrului elisabethan, realistă și în același timp fantastică, barbară și în același timp dictată de un subtil rafinament al nuanțelor, violentă pînă la isterie dar și plină de poezia unor sentimente confuze, nu a putut fi niciodată înțeleasă cu adevărat.

Rămîne deci *Macbeth*-ul lui Kurosawa, căruia adaptarea niponă (*Tronul însîngerat*) i-a orientat mai bine liniile de forță ale conflictului uman estompînd efectele secundare ale acțiunii politice centrale (complicatele raporturi dintre Macduff și Malcolm) și insistînd mai mult asupra problemelor morale care-i angajează pe eroi.

Explicînd motivele care l-au condus cître o astfel de alegere, Kurosawa a precizat cî, pe lîngă intenția de a găsi corespondența între Scoția medievală și Japonia medievală, corespondențe capabile să ofere un model corespunzător atît contextului istoric cît și celui contemporan (« Cînd mă uit la istoria Japoniei sau la cea mondială, ceea ce vîd este cî omul se repetă mereu»), există aici și o serie de alte motive personale care-l apropie de tema personajului dominat nu numai de ambiție¹ dar și de pasiunea unei autocunoașteri care duce la autodistrugere. Cînd Welles crede cî « Shakespeare nîu a scris niciodatî o tragedie, ci doar melodrame care au statura unor tragedii » (« Cahiers du Cinéma », nr. 87), consecința e în primul rînd aceea cî înseși adaptările sale nu au devenit decît melodrame care au statura unor filme și în care-referințele la Shakespeare apar accidental, iar Lady Macbeth de-abia mai poate fi observatî în spatele unui Macbeth baroc și supraréalist, aș_a cum nu Shakespeare, ci mai degrabă Welles și l-a imaginat (de altfel, înțelegerii lui Shakespeare în viziunea lui Welles i se potrivește foarte bine formula destul de cinicî a lui Jean Renoir care afirmî cî « adaptarea dispenseazî de a inventa o istorie » iar *Macbeth*-ul sîu justificî întru_cîva declarația lui André Gide care se mîrturisea « incapabil sî exprime în același timp pe scurt și echitabil tot rîul pe care îl gîndește despre acest film »). Pentru Kurosawa înșî, adaptarea a însemnat cu totul altceva și, în ciuda cîtorva libertăți pe care și le-a luat față de modelul original transpus în atmosfera Japoniei medievale, *Macbeth*-ul sîu apare mult mai puternic și mai adevărat, în măsura în care, diluînd povestirea în metoda scenicî a teatrului *nô*, Kurosawa a structurat-o apoi în stilul sîu riguros, realizînd ceea ce pîrea aproape imposibil: o operî profund națională și perfect documentatî din punct de vedere istoric, care atinge și epuizeazî în același timp toate temele și sensurile modelului ei original, ridicîndu-le astfel la scara unui adevăr universal.

De altfel, Kurosawa a intuit foarte bine faptul cî utilizarea tehnicilor teatrului *nô*, caracterizate printr-o perfectî liniaritate, cu actori care se mișcî prescriși și convențional într-o lume, ea înșîși închisî și artificială, ar putea corespunde perfect cu destinul personajelor sale, fîrî viitor și lipsite de libertate, personaje ale cîror resorturi sînt dictate inexorabil de legea cauzei și a efectului. Legătura cu tradițiile trecutului nipon era deci fîcutî și perfect justificatî (sobrietatea imaginilor, accentuatî de renunțarea la prim-planuri, creea prin îndepărtarea aparatului, o anume senzație de alienare permițînd spectatorului sî descopere simultan în plan general tot cîmpul acțiunii, adicî atît cauza cît și efectul ei, și, în consecință, accentuînd distanțarea spectatorului față de aceste personaje, adicî exact ca în tehnica teatrului *nô* unde totul se întîmplî la vedere, într-un singur plan general, în care apare deopotrivî acțiunea și consecințele ei). Mai rîmînea deci de stabilit legătura cu prezentul; dar pentru cine știe sî citeascî corect sensurile, ea existî mereu distilatî în fibrele cele mai intime ale filmului; la un moment dat Asagi (Lady Macbeth), îndemnîndu-și bărbatul la crimă, spune: « Omul lipsit de ambiție nu este om ». Ce înseamnî înșî ambiția? Pentru Macbeth ea înseamnî mai puțin sau, în orice caz, nu în primul rînd, puterea; aceasta este mai degrabă patima lui Lady Macbeth (și evidențierea subtilî a acestui aspect rîmîne, fîrî îndoială, unul dintre meritele filmului lui Kurosawa). Macbeth este sfîșiat mai degrabă de « ambiția » de a-și înfrînge coșmarul, viziunile, rîul care-l macinî pe dinăuntru. El crede cî singurul mod prin care-și poate stăpîni propria-i imaginație, nepuizabilă și în același timp trîdătoare, este

¹ Aș_a cum sugereazî corul de la începutul și sfîrșitul filmului: Trăia un războinic mîndru / Ucis de ambiție / Al cîrui spirit mai bîntuie încă și, la sfîrșit, accentuînd morala: Spiritul lui mai bîntuie încă / Povestea lui este cunoscută / Pentru cî și astăzi se știe / Cî ambiția nemăsuratî este pedepsitî.

acela de a se confrunta cu sine însuși, de a-și pune în aplicare toate planurile imaginației sale, oricât de abjecte ar fi ele, pentru ca astfel, concretizându-și viziunile, să se poată autocunoaște și să-și înfringă «răul din suflet și din minte». Autocunoașterea, ca etapă esențială a autodepășirii, duce însă la autodistrugere, și aceasta este, în fond, *drama umană* a lui Macbeth. Pentru Welles, actul eroului era determinat deopotrivă de o voință supranaturală, ca și de pasiunea puterii: în pregeneric, ră sare din noroiul amestecat cu apă și sânge, mica statuie a lui Macbeth încoronat; la Kurosawa însă, Washizu (Macbeth) este pur și simplu îngrozit atunci când vrăjitoarea îi spune că va deveni stăpîn. La început nu înțelege și nici nu crede, sau poate că nu vrea să creadă, dar vrăjitoarea îi va aduce aminte: «Voi, oamenii, sînteți îngroziți de dorința voastră și încercați să v-o ascundeți». Mai tîrziu, atunci cînd Washizu îi va destăinui lui Miki (Banquo) visul său înfricoșător, acesta îi va răspunde îngîndurat: «Visăm ceea ce de fapt dorim». Și acesta este drumul tragic al lui Washizu: de la dorința inconștientă la ambiție, și de la ambiție la crimă și autodistrugere.

De altfel, nu este întîmplător nici faptul că o însemnată parte a *Tronului însîngerat* este consacrată luptei pe care Washizu o duce împotriva pădurii, pădurea care reprezintă de fapt propria sa conștiință. Atunci cînd, în mijlocul întinericului și al ceții pîrîndu-i-se că a văzut un spirit, el se repede înainte cu sabia scoasă și urlînd pentru a acoperi zgomotele pădurii, pe jumătate isteric, pe jumătate îngrozit, gestul său sugerează, mai degrabă un salt cu capul înainte în propriul său eu». Aici, în acest moment, începe drama lui Washizu, drama care se va sfîrși doar atunci cînd pădurea pe care o credea de necucerit, și care apăra castelul — centrul ambiției și existenței sale — se va pune în mișcare înaintînd haotic împotriva sa. Transformînd deci această pădure, dintr-un simbol marginal, într-un element de structură angajat nu numai în descripția formală a cadrului (ca în *Macbeth-ul* lui Welles) dar mai ales în însăși dezvoltarea dramatică a întregii narațiuni, Kurosawa a reușit să confere unei realități materiale un înțeles moral atît de adînc, încît realitatea să devină ea însăși simbul de mișcare al întregii acțiuni, capabil să sintetizeze întreaga rețea de teme și înțelesuri pe care opera le presupune.

Prăbușirea lui Washizu se declanșează atunci cînd pădurea, conștiința lui, l-a trădat; el nu se mai poate ascunde îndărătul ei, tot așa cum nu se mai poate apăra în adîncimile iraționale ale necunoscutului. Pentru prima oară Washizu se află acum în fața adevăratului său dușman: castelul, simbolul ambiției sale. Și tocmai de aici, din acest castel, care e încă *al său*, de la *propriei* săi soldați care i-au citit în ochi crima, îi va veni sfîrșitul. Alegînd un astfel de final care, deși se îndepărtează întrucîtva de modelul original al piesei, reușește totuși să pună mai bine în lumină sensurile dramei, Kurosawa nu *explică*, ci *îmbogățește* cu o latură nouă, sensurile dramei shakespeareiene: aceea a răului care vine nu din forțele supranaturale, ci din oameni, din sufletul și conștiința acelora care nu au puterea să-și ducă ambițiile pînă la capăt; și nu o au, pentru că o astfel de putere nici nu există. Donald Richie observă într-un foarte documentat studiu că *Tronul însîngerat* se înscrie, la acest nivel, în problematica generală pe care Kurosawa și în general cei mai reprezentativi autori ai filmului japonez și-o pun în legătură cu atitudinea față de șabloane, înțelese în sensul lor cel mai complex: «Pentru Kurosawa, repetiția înseamnă distrugere și de aceea eroii săi caută să o evite. Dar această atitudine nu este singura posibilă: Ozu glorifică șabloanele, iar personajele sale știu uneori că șablonul, cunoașterea lui, le dă puterea să continue. Pe de altă parte, în filmele lui Naruse eternele șabloane ale vieții japoneze rămîn necunoscute, iar eroii se lovesc de zaruri, pierzîndu-și libertatea la care aspirau. Șabloanele sînt fie acceptate în întregime, fie respinse în întregime. Orice altă atitudine, ca în *Tronul însîngerat* duce la moarte».

Noi credem însă că, de data aceasta, Kurosawa a mers chiar mai departe arătând că, uneori, nici chiar asumarea integrală a șablonului (în sensul în care el presupune repetiția calculată și eficace a crimei) nu poate duce la salvare: însăși Asagi (Lady Macbeth) cea care dobîndește în film o intransigență și o cruzime mult mai mare decît personajul lui Shakespeare (unde mai există totuși rudimente ale unor sentimente¹ ea, care a devenit ființa extremelor, care știe ce vrea și care merge pînă la capăt (tocmai acest caracter închis al evoluției personajului justifică preluarea, mai profundă aici decît oriunde a tehnicilor de interpretare din stilul teatrului *nô*) tocmai ea, cea care exemplifică atît de perfect ideea ambiției fără margini, va deveni victima propriului ei complot. Copilul pe care-l așteaptă și cu care îl îmboldește pe Washizu la crimă, nu se va naște niciodată; dansînd, nebună de bucurie, acel pervers « rit al fertilității » în camera unde tocmai fusese ucis regele, Asagi va suferi, sub tensiunea eșecului apropiat (pentru că, mai mult ca oricine, ea știe că o crimă presupune alta), avortul care o va duce încetul cu încetul spre nebunie (și tocmai în explicarea subtilă a cauzelor psihice care au determinat acest eșec, stă încă una din marile descoperiri ale lui Kurosawa). Modificarea tot atît de subtilă a finalului față de modelul original al lui Shakespeare are, la rîndul ei, o semnificație asemănătoare: Washizu, singur pe metereze, încercînd zadarnic să oprească pădurea care se apropie amenințător din toate părțile, nu poate ascunde în această clipă a încercării finale, adevărul crimelor comise, și tocmai dezvăluirea acestui adevăr îi va determina pe proprii săi soldați să-și întoarcă sulitele împotriva sa refuzîndu-i sfîrșitul marelui al lui Macbeth care a murit « purtîndu-și zaua ». Washizu va muri aproape animalic, acoperit de cercul săgeților care se strînge tot mai mult în jurul său, asemeni unei uriașe pînze de păianjen (motivul plastic al acestei pînze va fi adeseori prefigurat pe parcursul întregului film) tocmai pentru că nu a avut acea putere de a se interpune între percepțiile sale și gestică sa. Washizu nu are puterea trăirii verbale a unui Hamlet, și nici acea articulație a Macbeth-ului shakespeareian care poate pînă la un punct să-și ascundă experiența trăită printr-o altă experiență, imaginată verbal. Aceasta nu înseamnă însă că el este mai puțin sensibil și mai puțin complex; dimpotrivă, Macbeth-ul lui Kurosawa este, în ciuda instinctivității sale, chiar mai lucid: atunci cînd, aflînd vestea morții soției sale, Macbeth-ul lui Shakespeare rostește celebra declamație: « Dar mîine și iar mîine, tot mereu. . . » Washizu, mai conștient, înțelege că el însuși este o parte din nebunia soției sale, tot așa cum ea este o parte din nebunia lui, și, alergînd în camera goală în care zărește doar sabia și tronul, rostește mai mult ca pentru sine: « Nebun, nebun. . . »

¹ « Am alăptat și știu cît de duios
lubești pe pruncul căruia-i dai sînul . . . »
sau, înainte de uciderea lui Duncan:
« Eu însumi l-aș fi omorît cu mîna-mi
De n-ar fi semănat atît de mult cu tata . . . »

Se știe că este foarte ușor să filmezi o piesă, dar este mult mai greu să faci din ea un film, și de lucrul acesta s-au izbit mereu nu numai aceia care, asemeni lui Max Reinhardt cu *Visul unei nopți de vară*, și-au putut închipui că, montînd un spectacol după principiile estetice teatrale în mijlocul unor decoruri reale, ar putea să atingă rezultatele unor creații cinematografice, dar chiar și oameni a căror vocație pentru film fusese anterior îndelung verificată precum Welles ale cărui *Macbeth* și *Othello* rămîn doar amestecul unor bucăți de Shakespeare pur, servite într-o imagine de film bogat ornamentată (și aceasta, în măsura în care, nereușind să se constituie într-un mijloc de expresie, imaginea devenea aici o probă a virtuozității și a plăcerilor vizuale, faptul privirii continuînd să rămînă gol la mijloc). Kurosawa a fost însă singurul care a înțeles că, pentru a putea cuprinde în film întreaga bogăție de sensuri ale piesei, trebuia să înceapă mai întîi prin a impune un sens dramatic general prin manipularea datelor realității materiale. Cînd Welles folosește în *Macbeth*-ul său imaginile unei naturi delirante, impregnată parcă de sîngele coagulat al unui lung lanț de crime, străbătută de vocile și tenebrele înfricoșătoare ale fantasticului și invadată de o lume misterioasă, costumată asemeni unei preistorii iraționale, el folosește realitatea materială a decorurilor pentru a ilustra ceea ce vîd și simt personajele unui Shakespeare mai apropiat de noaptea Evului Mediu decît de speranțele Renașterii; și această ilustrație s-a păstrat mai ales între limitele unui decorativism care, fie el chiar și genial, a rămas mereu exterior progresiei narrative. Pentru Kurosawa însă materializarea decorului a avut ca rezultat procesul de integrare a realității materiale exterioare în structura intimă a dramei și, la limită, chiar transformarea ei în însuși principiul de mișcare al operei: pădurea Birnam, căreia Shakespeare îi închinase doar cîteva versuri într-o descriere destul de vagă, capătă la Kurosawa o funcție mai importantă chiar decît cea a unui personaj; ea devine corelativul obiectiv și natural al tuturor pasiunilor, dramelor și seismelor violente care conduc destinul eroilor către inexorabila crimă. Pentru Kurosawa pădurea e vie nu numai atunci cînd, împlinindu-se proorociile, ea începe să se miște; pădurea e la fel de vie și atunci cînd în primele secvențe ale filmului, Washizu și Miki gonesc înpăimîntați călare în mijlocul întinericului, printre potecile oarbe înghițite de ceață, căutîndu-și calea și, probabil, nu întîmplător, pădurea este numită aici Labirintul. Asistăm deci la expresia unei materializări profunde care, înlocuind dimensiunile filosofice ale comportării, mai pregnantă poate în textul lui Shakespeare, devine în filmul lui Kurosawa esența și însuși principiul de creație. Există de altfel o scenă în care vrăjitoarea îi spune lui Washizu: « Dacă mergi după urme, pădurea devine un labirint natural. De aceea evită-le, mergi drept și nu te lăsa derutat de ele ». Cine a înțeles cu adevărat ce reprezintă pentru Kurosawa pădurea ca realitate materială concretizînd ideea morală a conștiinței, poate ajunge la acea adîncime filosofică la care lumea fantastică a lui Shakespeare capătă însușirile și rațiunea omenescului, ale unei înțelegeri superioare în raporturile dintre trăit și imaginat.

ARTĂ
ȘI
SEMN



Împărăția semnelor

Apa și fulgul

Tava cu care se servește pare un tablou de o desăvîrșită delicatețe: ea este cadra pe al cărei fond întunecat se înmănunchează cîteva felurite obiecte (căni, cutii, farfurioare, bețișoare, mici grămăjoare de alimente, puțin ghimbir gri, mărunte felii portocalii de legume, sosuri maronii), ori cum aceste recipiente și aceste frînturi de alimente, fiind foarte mici, sînt totuși numeroase ești ispitit a crede că aceste tăvi răspund întru totul definiției pe care Piero della Francesca o dădea picturii, anume că «ea nu este nimic altceva decît o desfășurare de suprafețe și corpuri devenind mereu mai mici sau mai mari după cum se rînduiesc față de un punct extrem». Cu toate acestea, o asemenea ordine nu ni se înfățișează decît spre a fi desfăcută și refăcută apoi după însuși ritmul alimentației; ceea ce la început era un tablou încremenit devine banc de lucru sau tablă de șah, spațiu, așadar, nu al unei priviri ci al unei alcătuirii și al unui joc; se vedește că, de fapt, pictura nu era decît o paletă (adică o suprafață de lucru) pe care noi înșine o vom mînuî pe măsură ce mîncăm, luînd de aici un dram de legume, de dincolo orez, de acolo condimente, dintr-altă parte o înghițitură de supă, urmînd o liberă alegere, oarecum în felul unui caligraf (adică un soi de artist specific japonez) care, așezat în fața unui șirag de ulcele cu culoare, în același timp știe și ezită; astfel încît, fără să fie cîtuși de puțin negată ori diminuată (nu este vorba de o indiferență față de mîncare, atitudine întotdeauna *morală*), alimentația se desfășoară după riturile unui fel de muncă sau joc exercitîndu-se nu atît prin transformarea materiei prime (ceea ce ține întru totul de *bucătărit*; mîncarea japoneză nu este decît într-o mică măsură preparată, alimentele ajung

pe masă în stare naturală, singura operație pe care o suferă ele într-adevăr fiind cea a îmbucătățirii lor) cît mai ales prin îmbinarea mobilă și oarecum inspirată a unor elemente cărora nici un protocol nu vine să le impună vreo anume ordine de preluare (poți alterna o sorbitură de supă, o înghițitură de orez, un mănunchi de legume), întreaga săvîrșire a mîncării desfășurîndu-se prin compoziție, tu însuți alcătuiind prin libera ta alegere ceea ce vei mîncă; un fel de mîncare nu mai reprezintă un produs reificat a cărui preparare este la noi pudic îndepăratată în timp și în spațiu (mese pregătite dinainte în spatele pereților unei bucătării, încăpere tainică unde totul este îngăduit cu condiția ca produsul să nu iasă de aici decît compus, ornat, parfumat, fardat.) De unde caracterul viu (ceea ce nu vrea să însemne natural) al acestor mîncăruri care în orișice anotimp par a răspunde dorinței poetului: « *O, să sărbătorim primăvara prin delicioase mîncăruri* » . . .

Tot din pictură împrumută mîncarea japoneză și calitatea sa cea mai puțin imediat vizuală, calitatea sa cea mai adînc întemeiată în corp (legată de greutate și de munca mîinii care trasează sau acoperă) și care este nu culoarea ci tușa. Orezul la cuptor (a cărui identitate cu totul și cu totul aparte este atestată printr-o denumire specială diferită de cea a orezului crud) nu se poate defini decît printr-o contradicție a materiei; el este în același timp coeziv și detașabil; destinația sa substanțială este fragmentul, un conglomerat de o cît mai desăvîrșită ușurătate; el este singurul element de ponderare al mîncării japoneze (antinomică celei chineze); el este ceea ce cade, spre deosebire de ceea ce plutește; în tablou, el dispune de o albeață unitară, granuloasă (spre deosebire de cea a pîinii) și, cu toate acestea, friabilă: ceea ce este adus pe masă strîns, compact, poate fi desfăcut printr-o singură mișcare a celor două bețișoare, fără ca vreodată să se împrăstie, ca și cum diviziunea nu s-ar produce decît în vederea a încă unei ireductibile coeziuni; or ceea ce ni se oferă spre consum este tocmai, dincolo (sau dincoace) de alimentele propriu zise, această măsurată (incompletă) sustragere. Tot astfel — deși la cealaltă extremitate a substanțelor — supa japoneză (acest cuvînt: « supă » este dens într-o nedreaptă măsură, iar « ciorbă » te duce cu gîndul la menu-ul fix) aduce în peisajul alimentar o notă de claritate. Pentru noi o supă limpede este o supă săracă; dar aici subțimea fierturii, la fel de fluidă ca și apa, praful de fasole sau de soya care alunecă prinlăuntrul ei, puținătatea celor două sau trei elemente solide (fire de ierburi, frînturi de legumă, felii de pește) care divizează plutind această neînsemnată cantitate de apă, dau ideea unei densități limpezi, a unei nutritivități lipsite de grăsimi, a unui elixir cu atît mai reconfortant cu cît este pur: ceva acvatic (mai degrabă decît apos), ceva delicat marin te duce cu gîndul la izvoare și către o profundă

vitalitate. Nutriția japoneză se petrece, deci, înăuntrul unui sistem redus de materii (de la clar la divizibil), într-o fremătare a semnificativului: recunoaștem aici caracterele elementare ale scriiturii, întemeiată pe un fel de pîlpîire a limbajului, tot astfel apărîndu-ne și hrana japoneză: o hrană scrisă, tributară gesturilor împărțitului și luării care înscriu alimentul nu pe tava cu care se servește (nimic de-a face cu mîncărurile fotografiate, cu multicolorele compoziții din jurnalele noastre pentru femei) ci într-un spațiu profund care dispune etajat omul, masa și universul. Întrucît scriitura este tocmai acest act care unește într-o aceeași muncă ceea ce altminteri n-ar putea fi cuprins laolaltă în simplul spațiu plat al reprezentării.

Bețișoare

La Piața Plutitoare de la Bangkok, fiecare negustor stă într-o mică luntre nemișcată; el vinde alimente în cantități mirabil de neînsemnate: cîteva ouă, cîteva boabe, niște banane, una sau două nuci de cocos, mângiere, ardei. Începînd cu el și terminînd cu marfa lui, fără a mai socoti ambarcațiunea, totul este *mic*. Hrana occidentală, acumulată, sacralizată, exacerbată pînă la majestuos, calificată prin procese prestigioase, tinde întotdeauna către mare, mult, abundent, planturos; cea orientală urmează o cale inversă, roadele ei vizează infinitezimalul: viitorul castravetelui nu constă în acumulări sau în sporirea lui ci în divizarea lui, în minuțioasa lui îmbucătățire, așa cum se spune în acest *haikai*:

*Castravete tăiat
Zeama lui curge
Desenînd păienjeni.*

Există o convergență a minuscului și comestibilului: lucrurile nu sînt mici decît spre a fi mîncate dar, într-o aceeași măsură, ele sînt comestibile spre a răspunde esenței lor care este micimea. Acordul mîncării orientale cu bețișoarele nu poate fi exclusiv funcțional, instrumental; alimentele sînt tăiate spre a putea fi luate cu bețișoarele, dar, de asemenea, bețișoarele sînt consecința acestei neobosite înmărunțiri a alimentelor; o aceeași mișcare, o aceeași formă transcende materia și instrumentul ei: diviziunea.

Bețișoarele mai au și alte funcții în afara aceleia de a transporta hrana de pe masă pînă la gură (aceasta fiind cea mai puțin pertinentă dintre funcțiile

lor întrucît este deopotrivă cea a degetelor și furculițelor), iar aceste alte funcții le sînt specifice. Mai întîi bețișoarele — și forma lor este suficient de elocventă în această privință — au o funcție deictică: ele arată hrana, desemnează fragmentul, o fac să existe prin însăși gestul alegerii, indicînd; dar în loc ca ingestia să decurgă după un model mecanic, fiind vorba de a ne mărgini la o simplă și progresivă înghițire a părților unui fel de mîncare, bețișoarele, desemnînd ce anume s-a ales (și, deci, alegînd atunci cutare și nu cutare), înlocuiesc în habitudinea hrănirii ordinea cu o fantezie și, oarecum, cu un fel de lene: în orice caz este vorba de o operație inteligentă și care a încetat de a mai fi automată. O altă funcție a perechii de bețișoare este aceea de a înțepa fragmentul de mîncare (și nu de a-l înșfăca așa cum fac furculițele noastre); de altfel chiar și acest « înțepa » este un cuvînt mult prea tare, mult prea agresiv (este cuvîntul fetițelor viclene, al medicilor, al croitoreselor, al caracterelor susceptibile); întrucît alimentul nu suferă nicidecum o presiune mai mare decît cea strict necesară pentru ridicarea și transportarea lui; în gestul bețișoarelor atenuat și mai mult de materialul din care sînt confecționate, lemn sau lemn lăcuit, se citește ceva matern, reținerea, exact măsurată, cu care este deplasat un copil: o forță (în sensul operativ al termenului) și nu un impuls; trebuie să vedem în aceasta un întreg sistem comportamental față de mîncare; ceea ce se dezvăluie cu desăvîrșită limpezime în mișcarea bețișoarelor lungi ale bucătarului slujind nu spre a mîncă cu ele ci la preparatul alimentelor: instrumentul niciodată nu străpunge, nu despică, nu taie, nu perforează, nu rănește ci numai ia, răstoarnă, transportă. Aceasta întrucît bețișoarele (o a treia funcție a lor), spre a împărți, în loc să taie, să agațe, așa cum fac tacîmurile noastre, separă, dau la o parte, mestecă; ele nu violentează niciodată alimentul: fie îl descîlcesc încetul cu încetul (în cazul ierburilor), fie îl desfac (în cazul peștilor, al angilelor) regăsind fisurile naturale ale materiei (dovedindu-se astfel cu mult mai aproape de degetul primitiv decît de cuțit). În fine, și aceasta este poate cea mai frumoasă dintre atribuțiile lor, perechea de bețișoare *transferă* hrana, fie că, încrucișate ca două mîini, pierzîndu-și caracterul de țepușă și devenite suport, se furișează sub grămăjoara de orez ducîndu-o, urcînd-o pînă la gura celui care mănîncă, fie că (printr-un gest milenar al întregului Orient) ele lasă să alunece zăpada alimentară dinspre bol spre buze în felul unei lopăți. În toate aceste obișnuințe, în toate gesturile pe care le implică, bețișoarele se opun cuțitului nostru (și substitutului său prădalnic, furculița): ele sînt instrumentul alimentar care refuză să taie, să agațe, să mutilizeze, să străpungă (gesturi foarte limitate, respinse din oficiile culinare) vînzătorul de pește care juipoaie în fața noastră anghila încă vie exorcizează odată pentru totdeauna, printr-un sacrificiu pre-

liminar, omorul nutrițional ; prin bețișoare hrana nu mai este o pradă față de care se cuvine să ne arătăm plini de violență (cărnurile împotriva cărora ne înverșunăm), ci o substanță în mod armonios transferată ; ele transformă materia prealabil înmărunțită într-o hrană de pasăre iar orezul în riuri de lapte ; materne, ele înfiripă neobosite gestul ciugulirii, lăsînd în seama moravurilor noastre alimentare, înarmate cu furculițe și cuțite, pe cel al prădăciunii.

Pachinko

Pachinko este un joc mecanic. Iei de la teighea o mică provizie de bile metalice ; apoi, în fața aparatului (un fel de tablou vertical), cu o mînă vîri bila într-o gaură în timp ce cu cealaltă propulsezi cu ajutorul unui mîner bila într-un circuit de piedici ; dacă lovitura de trimitere este exactă (nici prea tare, nici prea slabă), bila propulsată declanșează o ploaie de alte bile care îți cad în mînă și n-ai decît s-o iei de la capăt — asta dacă nu cumva preferi să obții în schimbul cîștigului tău recompensa derizorie (o tabletă de ciocolată, o portocală, un pachet cu țigări) care ți se oferă. Halele de *Pachinko* sînt foarte numeroase și mereu pline cu un public foarte pestriț (tineri, femei, studenți în tunici negre, oameni fără vîrstă în haine de birou). Se spune că cifra de afaceri a *Pachinko*-ului este egală (sau chiar superioară) celei a tuturor marilor magazine din Japonia (ceea ce, fără îndoială, e ceva).

Pachinko este un joc colectiv și solitar. Automatele sînt așezate în șiruri lungi ; fiecare om, în fața tabloului său, joacă pentru el fără să-și privească vecinul cu care, totuși, stă cot la cot. Nu se aude decît zumzăitul bilelor propulsate (ritmul de introducere al bilelor este foarte rapid) ; hala este un stup sau un atelier ; jucătorii par a fi muncitori la bandă rulantă. Sensul imperios al scenei este cel al unei munci înverșunate, absorbante ; nu vei întîlni niciodată o atitudine cîtuși de puțin leneșă sau dezinvoltă sau cochetă, nimic din acea trîndăvie teatrală a jucătorilor occidentali foșnindu-se în grupuri mici, fără nici o treabă, în jurul fliperelor, adeseori deplin conștienți că oferă celorlalți clienți ai cafenelei imaginea unor zei experți și blazați. În ceea ce privește arta acestui joc, este și ea întru totul diferită de cea a automatelor noastre. Pentru jucătorul occidental, efortul nu începe decît odată cu pornirea bilei, el încercînd să corecteze într-un fel sau altul (eventual lovind cu pumnul în aparat) traiectoria de întoarcere ; pentru jucătorul japonez lovitura de pornire hotărăște totul, totul depinde de forța imprimată de către deget clapei ; agilitatea degetelor este imediată, definitivă, doar în ea rezidă talentul jucătorului care nu poate corecta

hazardul decît dinainte şi cu o singură lovitură ; sau şi mai exact spus : lansarea bilei nu este, în cel mai bun caz, decît delicat reţinută sau grăbită (dar nicidecum dirijată) de mîna jucătorului care, printr-un singur gest, pune în mişcare şi supraveghează : această mînă este, aşadar, cea a unui artist (în sensul japonez al cuvîntului) pentru care linia (grafică) este un «accident controlat». La urma urmei *Pachinko* reproduce, la nivelul mecanicului, însuşi principiul picturii *alla prima* care vrea ca trăsătura de penel să fie săvîrşită dintr-o singură mişcare, odată pentru totdeauna, în virtutea însăşi a calităţii hîrtiei şi cernelii ea neputînd fi corectată nicio dată ; tot astfel, bila propulsată nu mai poate fi deviată (brutalizarea aparatului, aşa cum se întîmplă cînd aparatul intră pe mîna trişorilor noştri occidentali, ar denota o cu totul jalnică grosolănie) : drumul său este predeterminat prin singura străfulgerare a lansării sale.

La ce serveşte această artă ? la reglarea unui circuit nutritiv. Automatul occidental întreţine un simbolism al pătrunderii : este vorba de a pune stăpînire pe pin-up-ul care, luminat pe tabloul de bord, ademeneşte şi aşteaptă. *Pachinko* nu are nici un sex (în Japonia — în această ţară care se cheamă Japonia — sexualitatea rezidă în sex şi nicăieri altundeva ; în Statele Unite, din contră, sexul este pretutindeni numai în sexualitate nu). Aparatele sînt nişte iesle bine aliniate ; jucătorul, cu un gest rapid, reînnoit atît de iute încît pare o mişcare neîntreruptă, alimentează maşina cu bile ; le introduce aşa cum ai îndopa o gîscă ; din cînd în cînd, maşina, ghiftuită, dă drumul diareei sale de bile : numai pentru cîtiva yenî jucătorul este simbolic împrôscat de bani. Deabea atunci înţelegi cît de serios este un joc care opune constricţiei monetare capitaliste, parcimoniei constipate a salariilor, revărsarea voluptoasă a bilelor argintii care, dintr-odată, umplu mîna jucătorului.

Pachetele

Dacă buchetele, obiectele, copacii, feţele, grădinile şi textele, dacă lucrurile şi felurile de a fi japoneze ne par mici (mitologia noastră exaltă marele, vastul, întinsul, deschiderea), aceasta nu este în virtutea dimensiunilor lor ci pentru că orice obiect, orice gest, chiar şi cel mai liber, cel mai mobil, pare *încadrat*. Miniatura nu este o consecinţă a dimensiunilor ci a unui fel de minuţioasă precizie prin care lucrul se străduie a se delimita, a se opri, a se sfîrşi. Această precizie n-are în ea nimic raţional sau moral : lucrul nu este net în mod puritan (din curăţenie, francheţe sau obiectivitate) ci mai degrabă printr-un spor halucinatoriu (aidoma halucinaţiilor provocate de haşiş, după cîte spune Baudelaire) sau printr-o

amputare care înlătură panașul de sens al obiectului și retrage din prezența sa, din poziția sa în lume, orice *tergiversare*. Și totuși, acest cadru este invizibil: lucrul japonez nu ni se înfățișează împrejmuit, închenăruit; el nu are conturul ferm al unui desen pe care ar urma ca mai apoi să-l « umple » culoarea, umbra, pata; în jurul lui este *nimic*, un spațiu vid care îl face mat (și, deci, pentru ochii noștri, diminuat, mic).

S-ar putea spune că obiectul de joacă într-un mod în același timp neașteptat și totodată premeditat spațiul în care se află el dintotdeauna situat. Așa de pildă, camera păstrează niște limite scrise, rogojinile de pe jos, ferestrele plate, pereții (imagine pură a suprafeței) desfășurându-se continuu între nuiiele care-i susțin, în spațiul lor neputându-se distinge ușile alune-cătoare; aici totul este *caligrafie*, ca și cum camera ar fi fost alcătuită dintr-o singură mînuire de penel. Cu toate acestea, printr-o dispunere de ordin secundar, această rigoare este și ea, la rîndul ei, dejucată: pereții sînt fragili, friabili, alunecă, mobilele și ele pot fi foarte ușor înlăturate astfel încît regăsești în odaia japoneză acea « fantezie » (în special vestimentară) prin care orice japonez subminează — fără să-și dea nici cea mai mică osteneală și fără a juca teatru — conformismul cadrului său. Ceea ce poate fi spus și altminteri: într-un buchet japonez « riguros construit », (aceasta ca să folosim limbajul estetic occidental) oricare ar fi intențiile simbolice ale acestei construcții, expuse în orice ghid al Japoniei ca și în orice carte de artă despre *ikebana*, nu se produce nimic altceva decît o configurare a aerului față de care florile, frunzelile, crengile (cuvinte mult prea botanice), nu se reprezintă, în fond, decît pereții, obstacole delicat alcătuite în virtutea unei idei de *raritate* pe care noi o excludem din ceea ce considerăm natural, ca și cum natura nu s-ar putea dovedi decît prin abundență; buchetul japonez are un volum; capodopera necunoscută, în felul celei visate de către Frenhofer, eroul lui Balzac, care ar fi vrut să se poată circula prin spatele personajului pictat, putem străbate prin interstițiile ramurilor, prin lumina făpturii sale, dar ceea ce este cu desăvîrșire imposibil este *cetirea* lui (cetirea simbolismului său) fiindu-ne îngăduit doar să regăsim traiectoria mîinii care l-a scris: adevărată scriitură întrucît ea dă naștere unui volum și pentru că, refuzînd la lectură să fie o simplă descifrare a unui mesaj (oricît de elevat simbolic ar fi acesta), ea ne îngăduie să refacem itinerariul după care s-a desfășurat munca. Sau, în fine (și mai ales): fără să fie măcar necesar a ne referi anume la acel atît de semnificativ joc al cutiilor japoneze vîrîte una într-alta, cea din urmă neascunzînd nimic, pînă și cel mai neînsemnat pachet japonez este, fără îndoială, el însuși o adevărată meditație semantică. Geometric, riguros desemnat și cu toate acestea întotdeauna particularizat prin cîte o îndoi-tură sau vreun nod anume asimetric, așezate acolo prin însăși tehnica

confecționării sale, jocul de carton, de lemn, de hîrtie, de panglici, nu mai este accesoriul trecător al unui obiect transportat ci devine el însuși obiect ; învelișul în sine, capătă învestitură de obiect scump deși el nu are niciun preț ; pachetul este un gînd ; ceea ce aduce cu o ilustrație dintr-o revistă vag pornografică reprezentînd un tînăr japonez gol, perfect legat ca un caltaboș : intenția sadică (într-o mult mai mare măsură afișată decît adusă la îndeplinire) este în mod naiv — sau ironic — absorbită în praxisul nu al unei pasivități ci al unei arte extreme, cea a pachetului, a împachetatului.

Cu toate acestea, prin însăși desăvîrșirea sa, acest înveliș adeseori reiterat (nu ajungi niciodată la capătul acestei neutralizări obținute prin desfăcerea pachetului), amîna descoperirea obiectului conținut — și care, de cele mai multe ori, este lipsit de orice importanță, harul anume al pachetului japonez fiind acela că neînsemnătatea lucrului este într-o disproporție uriașă cu somptuozitatea ambalajului : o prăjitură, puțină pastă dulce de fasole, un «suvener» dintre cele mai vulgare (pe care, din păcate, pînă și Japonia a învățat să le fabrice) sînt ambalate cu tot atîta fast ca și o bijuterie. Încît, s-ar putea spune, că, de fapt, obiectul dăruit este cutia și nu ceea ce se află înăuntrul ei : roiuri de școlari întorcîndu-se dintr-o excursie care a ținut doar de dimineața pînă seara aduc părinților lor cîte un pachet minunat adăpostind nu se știe ce, ca și cum ei ar fi fost plecați foarte departe, fiind aceasta o rară ocazie de a se deda în bandă voluptății pachetelor. Astfel, cutia joacă rol de semn : ca înveliș, ecran, mască, ea *valorează* în măsura în care ascunde, protejează și, cu toate acestea desemnează ; dar obiectul însuși pe care îl închide și îl semnifică este pentru îndelungă vreme *amînat* ca și cum pachetul n-ar avea funcția de a proteja în spațiu ci de a îndepărta în timp : munca de *producere* (săvîrșirea) pare a se investi în ambalaj și, prin însăși acest fapt, obiectul își pierde ceva din făptura sa, el devine un miraj : semnul fuge din ambalaj în ambalaj, iar atunci cînd în sfîrșit ai pus mîna pe el (firește că este întotdeauna cîte ceva în pachet), el se dovedește a fi banal, derizoriu, urît : plăcerea, cîmp al semnificatului, a fost epuizată : pachetul nu este gol ci golit : găsirea obiectului care se află în pachet sau a semnificatului care se află în semn echivalează cu aruncarea lor la gunoi : ori ceea ce japonezii transportă cu o energie de furnică nu sînt, în fond, decît semne goale. Căci în Japonia abundă ceea ce ar putea fi denumit instrumentele de transport ; de toate felurile, de toate formele, de toate substanțele : pachete, sacoșe, pungi, valize, pînze (*fujô* : batistă sau batic țărănesc în care este învelit lucrul) ; tot omul care merge pe stradă duce cîte o boccea oarecare, un semn vid energic protejat, transportat în grabă, ca și cum închiderea, încadrarea, conturul halucinatoriu care întemeiază obiectul japonez l-ar

destina unei translații generalizate. Bogăția lucrului și profunzimea sensului nu sînt eliminate decît cu prețul unei triple calități impuse tuturor obiectelor fabricate : ele trebuie să fie precise, mobile și vide.

Ca atare

Haikai-ul se constituie printr-o suprimare de sens operată în cadrul unui discurs perfect lizibil (contradicție refuzată artei occidentale care nu cunoaște nici un alt mod de a contesta sensul decît prin incomprehenzibilitatea discursului), astfel încît *haikai*-ul nu este în ochii noștri nici excentric și nici familiar : el nu seamănă cu nimic și se aseamănă cu toate : fiind lizibil el ni se pare simplu, apropiat, cunoscut, savuros, delicat, « poetic », într-un cuvînt oferit unei întregi paradigme de predicate liniștitoare ; cu toate acestea, fiind lipsit de orice semnificație, el ne opune rezistență, pierde în cele din urmă adjectivele pe care doar o clipă mai înainte i le atribuiam și se înscrie în sfera suprimării sensului, ceea ce reprezintă pentru noi cel mai straniu lucru întrucît face imposibilă exercitarea funcției celei mai firești a vorbirii noastre, anume comentariul. Ce se mai poate spune despre așa ceva :

*Adiere de primăvară :
Luntrașul își ronțăie pipa.*

sau despre :

*Lună plină
Iar pe rogojini
Umbra unui pin.*

sau despre :

*În casa pescarului
Miros de pește uscat
Și e cald.*

sau iarăși (dar nu în sfîrșit, întrucît exemplele pot fi nenumărate) ce se poate spune despre următorul *haikai* :

*Suflă vînt de iarnă
Ochii pisicilor
Clipește.*

Asemenea caligrafii (acest cuvînt este foarte potrivit cu *haikai*-ul, cu acest fel de ușoară cicatrice brăzdînd înfățișarea timpului) instituie ceea ce a putut căpăta denumirea de « viziune fără comentariu ». Această viziune (cuvînt într-o mult prea mare măsură occidental) este, în fond, întru totul privativă; abolit aici nu este sensul ci însăși ideea de finalitate: *haikai*-ul nu se supune niciuneia dintre rigorile (gratuite totuși și ele) concesate literaturii: lipsit de orice semnificație (profesînd o tehnică anume a suprimării sensului), cum ar mai putea el să exprime ceva, să ne mai învețe ceva, sau pur și simplu să ne mai distreze? Adică așa cum conform doctrinei Zen, anumite școli, ridicîndu-se împotriva altora care admit că meditația în poziția așezat poate fi o practică destinată obținerii budeității, înlătură pînă și această finalitate (cu toate acestea, după cîte se pare, esențială), susțin că dacă trebuie să stai jos e « numai pentru a sta jos ». *Haikai*-ul (ca multe alte nenumărate gesturi grafice care își pun pecetea asupra celor mai moderne, celor mai sociale forme ale vieții japoneze) nu este, oare, și el scris tot astfel: « numai pentru a fi scris? »

Ceea ce dispare în *haikai* sînt cele două funcții fundamentale ale scriiturii noastre clasice (mileneare): pe de o parte descrierea (pipa luntrașului, umbra pinului, mirosul de pește, vîntul de iarnă nu sînt descrise, adică pavoazate cu semnificații, cu învățămintele, angajate cu rol de indici în dezvăluirea unui adevăr sau a unui sentiment: sensul îi este refuzat realului: realul nu mai dispune de vreun sens, fie acesta chiar al realului însuși) și, pe de alta, definiția: nu numai că definiția este transferată în acest gest, fie el grafic, dar, pe deasupra, aceasta este surghiunită către un fel de eflorescență neesențială — excentrică — a obiectului, așa cum foarte bine spune o anecdotă Zen conform căreia un profesor nu a acordat premiul pentru definiție (ce este un *evantai*?) nici măcar ilustrației mute, pur gestuale, a funcției (desfacerea *evantaiului*) ci numai născocirii unui șir de acțiuni aberante (închiderea *evantaiului*, scărpinatul *gîtului*, deschiderea lui, punerea pe el a unei *prăjituri* oferită astfel profesorului). Nedescrîind și nedefinind *haikai*-ul (voi denumi în cele din urmă astfel orice caligrafie discontinuă, orice eveniment al vieții japoneze așa cum se oferă el lecturii mele), *haikai*-ul se restrînge pînă la a deveni o pură și simplă desemnare. Asta este, așa este, spune *haikai*-ul, este ca atare. Sau și mai bine spus: Ca atare ! spune el despre ceva atît de momentan și atît de lipsit de întîndere (fără vibrații și reluări) încît pînă și còpula pare de prisos, ca și remușcările unei definiții interzise, odată pentru totdeauna exclusă. Sensul nu este decît un flash, o zgîrietură de lumină: *When the light of sense goes out, but with a flash that has revealed the invisible world*, scria Shakespeare ; dar flashul *haikai*-ului nu luminează și nu dezvăluie nimic; el este asemănător cu o fotografie ce s-ar lua cu foarte mare grijă (așa cum obișnuiesc să facă

japonezii toate celea) dar cu un aparat pe care am fi uitat să-l încercăm cu peliculă. Sau, altminteri : *haikai*-ul (*caligrafia*), reproduce gestul desemnator al copilului arătînd către orice cu degetul (*haikai*-ul exclude subiectul) spunînd numai : *asta !* printr-un gest atît de nemijlocit (atît de lipsit de orice intermediar, fie acesta cunoașterea, numele sau chiar posesia) încît desemnată astfel este însăși deșertăciunea oricărei clasificări a obiectului : *nimic deosebit*, spune *haikai*-ul, în spiritul doctrinei Zen : evenimentul nu poate fi numit sub nici o specie a sa, misiunea versului se încheie fără întîrziere ; buclă de o deplină grație, *haikai*-ul se cîrlionțează înlăuntrul său, brazda semnului care părăse a fi fost trasată se șterge acum : nimic n-a putut fi dobîndit, piatra cuvîntului a fost azvîrlită fără niciun scop : nici valuri, nici curgere a sensului.

Pleoapa

Cele cîteva trăsături care compun un caracter ideografic sînt desenate după o anume ordine, arbitrară dar bine stabilită : linia începută cu tot penelul se termină printr-o răsucire subțire, muiată, în ultima clipă întoarsă din drumul său firesc. Ochiul japonez reproduce exact acest itinerar grafic. Pare-se că anatomistul caligraf apasă pensula în colțul dinăuntru al ochiului și, oarecum înturnînd-o, dintr-o singură trăsătură, așa cum se cuvine în pictura *alla prima*, el întredeschide fața printr-o fantă eliptică pe care o încheie către tîmplă printr-un ocolîș rapid al mîinii sale ; trăsătura este perfectă întrucît simplă, imediată, instantanee și, cu toate acestea, desăvîrșită, aidoma acelor cercuri pe care deabia după ce o viață întreagă te vei fi trudit, ajungi în sfîrșit să le poți trasa dintr-un singur gest suveran. Ochiul este astfel conținut între paralelele marginilor sale și dubla curbă, (în sensuri opuse) a extremităților unei mari virgule pictate. Ochiul este plat (în aceasta constă miracolul său) ; nici ieșit în afară nici adîncit, fără umflături, fără pungi și, dacă se poate spune așa, fără piele, el este fanta netedă a unei suprafețe netede. Pupila intensă, fragilă, mobilă, inteligentă (aceasta întrucît ochiul, întrerupt de marginea superioară a fantei, pare a aduna aici o îngîndurare reținută, un spor de inteligență pas-trată într-o discretă expectativă, nu *înapoia* privirii ci *deasupra*), pupila nu este nicidecum dramatizată de orbită, așa cum se întîmplă în morfologia

occidentală ; ochiul este liber în fanta lui (pe care o umple în mod suveran și subtil) și pe nedrept (printr-un evident etnocentrism) spunem despre acest fel de ochi că este *bridat* ; nimic nu îl îngrădește, întrucât el este înscris chiar pe piele și nu sculptat în osatură, spațiul său fiind cel al întregii fețe. Ochiul occidental este supus unei întregi mitologii a sufletului, centrală și tainică, focul său, găzduit în cavitatea orbitală, răspîndindu-se către un exterior carnal, sensual, pasional ; fața japoneză este însă lipsită de orice ierarhie morală ; ea este desăvîrșit de vie, vioaie chiar (contrazi-cînd legenda hieratismului oriental), aceasta întrucît morfologia sa nu poate fi citită « în adîncime », adică conform axei unei interiorități ; modelul său nu este sculptural : el este o stofă suplă, fragilă, densă (mătase, desigur), simplu și oarecum nemijlocit caligrafiat din două trăsături de penel ; « viața » nu stă în lumina ochilor, ea se află în netăinuitul raport dintre o plajă și fantele acesteia : în această îndepărtare, în această diferență, în această sincopă, fiind ele, spune-se, formele vide ale plăcerii. Cu atît de puține elemente morfologice coborîrea către somn (care poate fi surprinsă seara pe toate fețele în trenuri și metrouri) rămîne o operație ușoară : fără cută de piele ochiul nu poate să se « îngreuneze » ; el nu face decît să parcurgă încet-încet treptele binemăsurate ale unei unități progresive înscrise pe chip : ochi coborîți, ochi închiși, ochi « dormiți », o linie închisă se închide odată mai mult printr-o coborîre de pleoape care nu ajunge niciodată să se isprăvească.

În românește de VIRGIL TĂNASE

Japonia ca inconștient

Nu știu dacă se cuvine a ni se părea ciudat, dar, într-adevăr, întreaga cultură asiatică — al cărei punct de extremă îndepărtare îl reprezintă țara într-o asemenea măsură de insule încît parcă s-ar institui dincolo de ultima margine a pămîntului printr-un covîrșitor efort de a interpune între ea și noi nu numai încă o distanță ci însăși opreliștea unui mediu străin, Japonia — nu este nimic altceva decît o anume formă — rămîne de văzut care și cum anume — a culturii noastre europene; aceasta mai întîi întrucît atunci cînd este vorba de cultură nu se pot primi în conștiință fenomene în, ca să spunem așa, puritatea lor concretă (adică ceea ce s-ar putea denumi lucrurile artistice), ci numai « semnificații » deja trezite, *integrîndu-se* în sistemul general al psihicului nostru — altfel spus, cînd ne apropiem faptele de cultură nu putem nicicum primi altminteri decît prin lentila sensurilor deja constituite pentru noi: deformările astfel impuse obiectului de privit ne îndeamnă să vorbim cu prudență mai degrabă despre « funcția » unui fenomen de cultură decît despre în-sinele acestuia; apoi, întrucît, prin firea lucrurilor, sîntem astfel încarcerați în spațiul spiritual al Europei și nu poate fi concepută — și de dorit — o evadare de aici — teoretică, firește — orice discurs aici înscris tinzînd spre redolvăluirea acestui spațiu, singurul lucru care are importanță este de a indica formele aberante sub care se manifestă aici elementele dinafară, singurul lucru care are importanță este de a lăsa iarăși să se manifeste, prin prilejul, acesta străin, structurile interne ale universului nostru, așadar de a dezvălui modul în care cultura asiatică — în speță cea japoneză — există sub formă a unei proiecții *în lăuntrul* spiritualității europene.

În această ordine de idei nimic mai în firea lucrurilor decît faptul unei atît de îndelungate depărtări și întortocheri a Japoniei, teritoriu parcă anume dăruit spre a găzdui inconștientul culturii europene, spre a primi în grădinile sale de înflorite și înflorate ideograme caligrafiindu-se în perimetrul unui anotimp unic și care nu îngăduie cu nici un preț trecerea înspre vreun altul, al rodirii și — cu alte cuvinte — al semnificatului, spre a găzdui pulsațiile nemărturisite într-atît de înspăimîntătoare ale unui continent spiritual înrădăcinat în lumina limpede și calmă a Eladei; iar dacă Occidentul — cultura de factură europeană — n-ar fi născocit Japonia gata să ascundă sub înfățișări exotice, așadar, zice-se, străine, cele despre care vom vorbi deîndată, el ar fi înnebunit sub supliciu aplicat marilor condamnați, acela

de a sta în celula strimată sub fascicoul de insuportabilă greutate al unei veșnice și intense lumini! Ceea ce denumim cultura japoneză — și care, în fapt, nu este decât o formă prin care cultura noastră își disimulează inconștientul scoțind la lumină prin alte simptome îndepărtate tendințe psihice amenințătoare — primește cu grație și bunăvoință care l-au devenit mitice sarcinile de gândire care nu au cu nici un preț îngăduința de a izvorî, tumultuoase și altminteri colorate, pe blindele pașiști, continui și hărăzite fertilități, ale tipului nostru de conștiință.

Aceasta intrucât cultura noastră se întemeiază pe existența unei grile al cărei fundamental rol este acela de a proteja — marcînd totodată granița lui — un spațiu de conștiință înăuntrul căruia domnește în mod totalitar semnificatul; sau, altminteri spus, nimic nu a trecut în conștiința europeană fără a fi semnal unor întepesuri — și, implicit, al unor valori — transcendente. Fiecare existent era (este) pentru noi un simplu semnificant asupra căruia nu ne oprim privirea, pasivă-l în relație cu corelativii săi, decât spre a descoperi dincolo de el realitatea trans-semnificantă care, aceasta din urmă, nu are, vai, alt mod de a exista-pentru-noi, decât înscăminându-se înăuntrul unui cosmos — adică înăuntrul unei ordini care permite inscrierea limbajelor — esențial diferit și mistificator în care, numai aici, ea se poate spune prin mijlocirea sistemelor de semne și a diferitelor gramatici; sau, ca să relatăm o sintagmă a psihanalizei însăși: nu sînt acolo unde sînt obiectul gîndirii mele; mă gîndesc la ceea ce sînt, acolo unde nu mă gîndesc cîi gîndesc (Jacques Lacan — *Écrits*, Seuil, 1966, p. 518). Și, într-adevăr, de la vechile mitologii pentru care fenomenul nu constituie decât o formă de manifestare în ordinea concretului a esenței divine (iar Anaxagoras: vizibilul ne deschide ochii către invizibil), trecînd prin le Dieu caché care nu lăsa în lume decât des *marques sensibles*, pentru a ajunge la marile sisteme ale secolului trecut, realul nu a constituit niciodată pentru noi, pentru partea curată a conștiinței europene, decât «semnul» unei alte realități.

Ori cartea lui Roland Barthes: *L'Empire des signes* (Skira, 1970), analizînd, la rîndul ei, nu vreo cultură reală ci un anume inventar de trăsături, fără vreo necesară întemeiere reală, denumit Japonia (p.9), face o elocventă demonstrație a completei inversări pe care o suferă sistemul nostru în cadrul acestui sistem proiectat căruia ne-am obișnuit să-i spunem Japonia. În două cuvinte, avem de-a face cu două civilizații — de fapt cu una singură și cu proiecția acesteia servindu-i drept inconștient — dintre care cea dintîi se întemeiază — cea occidentală — pe semnificat, iar cealaltă exclusiv pe semnificant: ea este civilizația SEMNULUI VID (p. 64). Ori faptul este cu atât mai însemnat cu cît sfera de aplicație a depășit fenomenele restrinse ale artei — scriitura, teatrul *bunraku* sau *haikai*-urile — pentru a se aplica vieții curente.

De ce hrana japoneză se înfățișează consumatorului, așa cum se întîmplă, după ritualuri ținînd mai degrabă de pictura *alla prima* și de improvizație, de ce instrumentul de care se servește japonezul — Orientul — la masă este perechea de bețisoare și nu vreo cîine știe ce născocire refăcînd sub altă formă gestul înșăfătoriu al civilizației occidentale, pentru ce în acest spațiu se consumă o mai importantă energie în ambalarea pachetelor decât în alcătuirea conținutului, de ce jocul căruia l se dedau japonezii este unul anume a cărui regulă cere săvîrșirea gestului cîștigător dintr-o bucată, la început, de ce... ? și multe de același fel. Altfel spus, Roland Barthes, plecînd de la cîteva trăsături pertinente, în raport cu civilizația noastră, a acesteia altă, încearcă să explice printr-o schemă de extremă generalitate diferența de sistem. Anume că — spune el — japonezul a intuit — sau, se prea poate, a pornit dintru început propunînd această ipoteză de lucru — ceea ce noi deabia astăzi reușim — și cu cîtă greutate, trebuind să înfrîngem

cîte tabuuri instituite de inchiziții amuzant de diverse — să gîndim, anume absența semnificatului dinlăuntru lumii.

Acest fapt merită a fi meditat — adică, mai întîi, dacă nu există semnat atunci de ce să mai întîrziem în acest limbaj care, așadar, s-ar constitui printr-o falsitate: obiectele reale fie că sînt depline prezențe — nu trimit, deci, la nimic altceva decît la ele însele, așa cum pare-se a se pretinde aici; altfel spus, ele, neexistînd semnificați către care să trimită, nu pot fi semnificanți, așadar nu pot fi semn, și tot acest complex de gîndire se dovedește inadecvat — ; fie trimit către ceva care le transcende și atunci, prin firea lucrurilor, se afirmă implicit existența procesului de semnificație prin care anumite elemente cu funcție locutorie trimit către altele care nu pot fi încarcerate în concretețea unui discurs. Ori tocmai aici începe hazul gîndirii: anume cînd ajungem să credem că lucrul este semnificant — așadar dincolo de el există o semnificație — dar că această semnificație nu se manifestă decît ca absență, că ea nu este dată — precum partea prezentă a lucrului — ci construită — venind să umple un spațiu, realizîndu-se prin această funcție umplatorie și nu fiind constitutivă aici, oricum fără consistență. De fapt, acest mod de a concepe lumea — sub specia unei fundamentale absențe trezită în aura de prezență a lucrurilor — denunță arbitrarul construcțiilor semnificative; arată, pe de o parte, imposibilitatea noastră de a ne constitui fără a ridica un edificiu de sens și, pe de altă parte, stabilește în mod cert caracterul halucinatoriu al sensurilor noastre. Și atunci ce ne rămîne? Ce înfățișare reală ne mai rămîne în mîini? Nici una decît semnificantul, altfel spus învelișul care, de bună seamă, închide un obiect de cult, derizoriu însă, aflat acolo numai pentru ca în funcție de el să poată exista pachetul, aflat acolo, și mai bine spus, pentru ca, indiferent de forma, culoarea, porozitatea lui, etc., el să se constituie cît mai îndelung ca ecran pe care, în spațiul de timp în care ne străduim să desfacem legăturile, să despăturim hîrtia de poleială, să tăiem cartoanele gofrate, mintea noastră să poată proiecta asupra golului născîndu-se prin aminarea prezenței din miezul pachetului cele mai rodnice — dacă nu cumva cele mai frumoase — semnificații; pachetul somptuos protejînd un obiect lipsit de orice importanță (dacă pachetul ar fi gol regula jocului ar fi încălcată, lumea n-ar mai fi proiecție de sensuri ci lipsă de sensuri, ceea ce este cu totul altceva), constituie modelul cel mai elocvent al acestei stări de fapt.

Ori toate formele civilizației japoneze peste care alunecă meditația semiotică a lui Roland Barthes fac dovada unei asemenea conștiințe a semnelor îngreuiate de semnificant întrucît, oricum, semnificatul are ușurătatea lucrurilor visate sau închipuite.

Inconștientul, plajă la mările musonice, populată cu tot felul de ființe ciudate asamblate printr-o voință de ordin oniric, strînge (ca să nu spunem con-strînge) imaginile unor tentații nemărturisite; ori această Japonie de pe o altă emisferă ca de pe o altă planetă înmagazinează semnele denumite exotice (de care ne lepădăm) prin care se poate exprima tot ceea ce nu îndrăznim să scoatem la lumină; întrucît cum să afirmi deschis că lumea n-are alt sens decît cel pe care i-l dai tu, tu cel altminteri gata ca, bine înrădăcinat în meditația egeeană, să pornești în căutarea Formei aristotelice? Cum să afirmi în spațiul deschis de meditația Stagiritului că la nivelul realului nu mînuim niciodată semnificații ci numai semnificanți, că realitatea noastră nu reușește să depășească decît printr-o înspăimîntătoare efracție — în sensul trăit al cuvîntului: *Dumnezeu a murit. . . cerul să fie locul unde vor dănuși sfintele hazarduri, să fie tabla sfîntă pe care jucătorii sfinți vor azvîrli în joacă zarurile sfinte* — spațiul inconștientului, în inventarul de semne pe care le folosește psihicul subiectului pentru a vărsa în ele cauzății nu numai străine lor ci născocite și halucinate.

Japanalia

În 1937, Y. Kagami B. A. (Cantab.) și Lewis W. Bush publicau la Tokio *Japanalia, Reference Book to Things Japanese*. Obiceiurile au evoluat de-atunci și unii se întreabă ce va mai rămîne din Japonia dacă Statele Unite vor mai fi acolo peste tot prezente încă unul sau două decenii. De la șederea mea acolo, în 1964, Europa și America se înșinuează sau se impun din ce în ce mai insolent. Consemnînd aceste cîteva note, am vrut să aduc mărturie despre ceea ce doresc să subziste dintr-o artă de a trăi totuși și despre ceea ce subzistă, totuși, dintr-o artă de a trăi.

Sanctuar Meiji

Anul acesta cînd în Japonia se sărbătorește Meiji (1868—1968), mă revăd în 4 aprilie 1964 în sanctuarul reclădit după bombardamentul de la Tokio. Înainte a a intra, purificarea mîinilor și a gurii. În dreapta, un poem al Majestății Sale: *Gră-bește-te încet și nu te înfunda niciodată într-un drum amenințător*; un altul, la stînga, al împărătesei: *Fii precum înaintea oglinzii fără nori ce se vede în fiecare dimineață*. La poartă, *mon-ul*, blazonul împăratului: floare de crizantemă cu șaisprezece petale, și cel al împărătesei: frunză de *pawlonia imperialis*. Grave, armonioase, trec două fete tinere: corsaj alb, jupă lungă oranj, părul pe spate (una dintre ele, mai jos de fese), *mikos* ce slujesc în templu. Doi sau trei ani înainte de căsătorie, ele iau parte la rituri, exceptînd perioada menstruelor. Aruncăm moneda rituală; observ. Bărbații peste treizeci și cinci de ani își scot paltoanele, se descoperă, rămîn țepeni, drepti, bat din palme sau le țin împreunate, cu indexul ridicat, timp îndelungat. Cei de douăzeci sau de douăzeci și cinci de ani: «Deci, se aruncă o monedă?» și atît. Scoțînd mici strigăte voioase, colegienii cu trese se joacă de-a ritualul. Liceeni de cincișprezece ani nici măcar nu știu sau nu vor să știe că se cuvine să se descopere; nimănui nu-i trece prin mînte să le zmulgă de pe cap șepcile negre. Cîțiva țărani, aproape toți în costume europene, dar un copil cu ciorapi albi de sărbătoare: «Ca să te faci mare», murmură mama.

Un helicopter ne survolează. La ieșirea din sanctuar, ce surpriză ! Pe stîlpi de beton, o autostradă supraetajată sub care bombăne linia Yamatē (cea pentru omnibuze galbenă, portocalie pentru trenurile express — sau memoria mă înșală?); în arier-plan, o «clinică pentru nevrozați, prin cură de somn» (*vindecăm nevrozele*). Lîngă această oficină, *mansioane* de tip occidental. O instituție privată, care anunță că pregătește pentru concursul de admitere la universitate. O sală mare de antrenament pentru *karate*. La dreapta, deasupra clădirii partidului comunist, drapelul

roșu. Chiar la poarta sanctuarului, camioneta jurnalului comunist care apare duminică, și două camioane de Coca-cola. Lângă aceste mașini, cine ar fi crezut? un panou în caractere chinezești: « Loc rezervat sanctuarului Meiji. »

Popor sfîșiat. La cină, unul dintre colegii mei japonezi îmi mărturisește că *nô* nu-i spune nimic; regretă faptul, dar îl recunoaște; nu gustă nici muzica japoneză; cea a Europei, dimpotrivă, îl satisface. Mie însă îmi place *nô*, și, în muzica Japoniei, ceea ce el refuză. El s-a format la Tokio, Tokio, asta înseamnă, fără îndoială: forța strivitoare a vițelului nostru de aur, pe care-l simbolizează aceste blocuri greoaie, case de bani de zece etaje peste tot masive. Unii reușesc să concilieze în sinea lor cele două culturi: precum acest profesor de franceză, la facultate, care cîntă din flaut în zilele *nô*-ului; cutare altul n-a pus niciodată piciorul în sanctuarul Meiji, nici în cafeneaua Giraud, un Saint-Germain al orașului Tokio, dar predă franceza soției prințului moștenitor: în manualul pe care-l folosește, se celebrează moderația formelor hexagonului și se admiră faptul că niciunul din fluviile noastre nu depășește o mie de kilometri. O mie de kilometri ! În Japonia, este de neconceput pentru un fluviu !

Cred oare încă, acești preoți șintoști pe care i-am auzit la Kyoto, Isé, modulind *noritos* ? În tot cazul, horoscoapele neplăcute sînt legate de ramurile copacilor, conform riturilor, și nu aruncate pe jos (de unde tentația de a conchide că Japonezii mai cred încă în așa ceva); dar și horoscoapele favorabile, sînt de asemenea agățate și ele, bigudiuri într-un păr desfăcut, și din clipa aceea cum să crezi că se mai crede? Numărul de profeți și de fondatori de religii nu este mai puțin surprinzător aici decît în Statele Unite și în Franța.

Tanuki

După Kagami și Bush, viezurele Tanuki nu este decît unul dintre animalele ce exercită puteri supranaturale sau magice. Este reprezentat cu un pîntec enorm, în piatră sau pămînt ars, și se pretinde despre el că e capabil să te vrăjească.

Aceasta se scria pe timpul frumoaselor zile ale planului Tanaka și, peste tot, generali, amirali. Erai moral în postură de drac (aș spune: de Tanuki?).

Tanuki însemna mai mult decît această notiță edificiantă. Pe-o rîină, poartă sticla cu *saké*¹ și carnetul de împrumut pentru cei ce se ruinează bînd. Împodobește deci intrarea multor restaurante. Viezure de bun augur în speță, și de viață, dacă-l judeci, nu atît după volumul pîntecului său, cît după suprafața testiculelor sale, despre care nu vorbeau deloc scribii oficiali ai generalilor de pe vremea bunelor timpuri de altădată. Ca și cum ar fi fost atinse de elefantiasis, dar pleznind de sănătate, suprafața lor este de opt *jô*. Știind că un *jô* reprezintă șase picioare pe trei, ajungem la demna de stimă suprafață de doisprezece metri pătrați pentru pușgile lui Tanuki: chiar aceea a camerei unde dormim, Kyûichirô Inoue și eu însumi, foarte în largul nostru.

Pe copiii nătăfleți, îi ameninți că-i închizi în testiculele lui Tanuki; la Inoue Kyûichirô, un valet demn după aparențe de a fi surghiunit acolo, a trecut printr-o spaimă grozavă.

Cel mai expresiv dintre Tanuki pe care i-am văzut se afla aproape de un sanctuar a celor O sută Jizos la *Kiyo-mizu-dera*, sau Templul apei limpezi, la Kyoto. Acești Jizos, sau Jizôbosatsus, poartă o bavetă (*yodare-kake*, mi se spune; de la *yodare*, salivă ce se prelinge, și *kakeru*, a pune) roșie, albă cel mai adesea, sau în culori pes-

¹ Băutură japoneză din orez fermentat

trite. Sînt considerați că protejează copiii mici. Desigur, un copil mort nu intră imediat în Pămîntul Pur; ajuns la tîrmul lui *Sanzu no kawa*, dacă vrea să ajungă la celălalt tîrm, cel binecuvîntat, trebuie să îngrămădească mai întîi una peste alta o sută de pietricele. Dacă grămada se surpă înainte de cea de-o sută, copilul cade în tîm, nu va fi salvat, poate, de vreun jizô.

Japonezii de aproximativ vîrsta mea se antrenau încă, puștani, îngrămădind una peste alta cel mai mare număr posibil de pietricele ca să străbată, dacă era cazul, *Sanzu no kawa*. La funeraliile copiilor, bătrînele cîntau, sunînd din clopoșel, pe o muzică îndoliată:

*Copilul plînge îngrămădind una
Copilul plînge îngrămădind două
Copilul plînge îngrămădind trei
Copilul plînge amintîndu-și de mama sa dragă
Copilul plînge amintîndu-și de tatăl său drag.*

Kamakura (I)

Vizitat templul Engaku-ji ce aparține sectei zen *Rinzai*. Organizație cu filiale, noviciat și azil de bătrîni, călugării trăiesc aci în familie. Zărint un craniu deformat de umflături, un japonez europeanizat, și prieten de-al meu, întrebă dacă este efectul loviturilor de baston primite de la maestrul său. Rîsete din partea călugărașului, care ne arată « bastonul » în chestiune: o adevărată sabie de lemn de *Arlechin*. Este folosită în timpul meditației. Luna aceasta, *zazen*-ul va dura șase zile, de la orele trei dimineța pînă la zece seara. Dacă nu există suficientă tensiune spirituală, maestrul lovește umărul călugăruului. Dacă tensiunea devine excesivă, și-atunci lovește.

Pe stîlpii unui alt templu al cărui nume l-am uitat, citeva afișe lipite de către ghildele sindicatului de muncitori. Vor fi ultimele. Ca și în Mexic cu picturile ex-voto din biserici, atît de căutate de André Breton sau de Benjamin Péret, colecționarii le smulg, și le smulg.

În sfîrșit, templul călugărițelor: unul dintre singurele din toată Japonia unde o femeie putea să se refugieze altădată pentru a scăpa de tirania maritală. La sfîrșitul unui an, era convocat soțul; femeia obținea dreptul de a divorța și de a se reîntoarce nepedepsită în viața lumească. Instituție eliberatoare, care a jucat într-o oarecare măsură rolul dreptului de azil din bisericile noastre.

Fiecare templu se înscrie în peisaj, mai bine chiar decît în Egiptul de sus Deir el Bahari; căci acolo e deșertul; aici, tot farmecul unei vegetații savant aclimatizate, umanizate.

Kamakura (II)

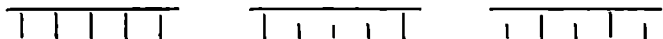
În 1962, editurile Albin Michel publicau, în versiunea lui Kikou Yamata, textul francez al romanului care, imediat după ultimul război, i-a adus lui Osaragi Jirô succes de presă și de vînzare: *Reîntoarcere în țară*.

Am fost primit, împreună cu mai mulți colegi japonezi și francezi în casa sa din Kamakura, în imediata vecinătate a agitației din Tokio, și totuși atît de departe de ea, grație muntelui așezat ca un paravan. Nu voi uita 6 aprilie. Nu atît pentru frumusețea locului, nici chiar pentru *tokonoma* în fața căruia am mîngîiat și eu la rîndul meu o ceramică sau două în timp ce Osaragi îi arăta decanului Suzuki Shintarô un catalog al comorilor naționale (unul din aceste vase figurează aici cu cota sa: douăsprezece milioane yeni; îmi este arătat; cit pe-aci, de frică, să scap din mîini obiectul).

Nu. Din pricina jocului parfumurilor, *kôdô*. Pe timpul capitalei din Heian, cînd Murasaki Shikibu compunea *Povestea lui Genji*, cînd Sei Shônagon consemna ale sale *Note de căpătîi*, se cunoșteau și erau folosite, mi se spune, două sute șaptezeci variante. Accesoriile, numai ele singure, reprezentau un ansamblu de rafinament, al cărui sens l-am pierdut: fie că e vorba de jetoane, de cai micuți ce înaintează pe drumul victoriei, de pungi a căror închizătoare e formată dintr-un fir înnodat în formă de flori, fiecare corespunzînd lunii în timpul căreia se joacă, totul e de extremă finețe.

În lipsa unei zile cu ploaie, *kôdô* se celebrează într-o zi umedă, fără de care aerul prea uscat impune stăpînei ceremoniei să aleagă parfumuri cu diferențe prea marcate.

Din cele douăzeci și cinci de parfumuri adunate pentru sărbătoare, se trag cinci la sorți; se încălzesc discret în atîtea casolete cîte se dau să respire invitaților îngennunchiați de-a lungul sălii. E vorba de a descoperi analogii sau deosebiri după acest criteriu, de a uni sau nu prin bare orizontale cinci linii verticale ce reprezintă cele cinci parfumuri. Ca acestea:



Fiecare dispozitiv posibil poartă numele unui capitol din *Povestea lui Genji*, și numele sugerează o corespondență: exact contrariul « dezordinei parfumurilor » la care visa sălbăticia lui Rimbaud. Sînt tot atîtea nuanțe discrete savant organizate prin raport cu altele. Învîgătorul (cel ce reușește să identifice cel mai mare număr de raporturi juste) primește o carte caligrafiată. Eu care mă laudam că am mirosul fin, iată-mă readus la realitate: obțin nota 1 pe 5. Din politețe după toate aparențele, stăpînul casei s-a mulțumit cu un zero. E adevărat, fumează mult și bea deopotrivă mult: ceea ce n-are darul de a afina sensibilitatea olfactivă: dar două japoneze au obținut, *ex aequo*, nota perfectă. Cînd ne mărturisește: « De cînd am restaurat tradiția *kôdô*, nu mai cumpărăm parfumuri pariziene: ni se par prea insistente », cum să nu o aprobi pe stăpîna parfumurilor?

Încă o dată în plus, am observat, cît de plin de căldură, contrariu legendei, este un banchet japonez (chiar dacă meniul ca și cel de azi este chinezesc: aripioare de rechini, cuiburi de rîndunică, etc.). După două ore, se glumește; absoluta franchețe e de rigoare; peste încă puțin timp, unul dintre invitați îi spunea gazdei: « Nu sînt prea grozave romanele voastre, cu toate că vă aduc cîștiguri serioase »!

Am cunoscut cîțiva miliardari. Fastul mă plictisește, ostentația mă îngheață. Fast, aici termenul nu se potrivește. Lux, da. Pură și proaspătă după un drum lung, înghițitura de apă luată cu căușul palmei din torent, iată un gen de lux față de care nu se poate prevala nici preaplinul vreunui vin grecesc într-o cupă supraîncărcată de pietre fine. Dacă accesoriile ceremonialului *kôdô* sînt aici prețioase, casoletele nu trebuie să coste scump, și nici parfumurile ce se încălzesc. Ce nobil joc ar putea deveni atunci *kôdô*, pentru cel sărac! Mai puțin costisitor decît tutunul, mai puțin nociv și altfel exaltant!

Budism (I)

Dacă ar fi să cred în stilul marelui Budha, aș fi condamnat.

Dacă ar fi să cred în urmele pașilor lui Budha, aș fi salvat.

Un *tanka* îmi răspunde: « De la rătăcire pînă la nirvana, viața aceasta nu e decît un somn. Plouă adesea, adesea suflă vîntul. N-are nici o importanță ».

Budhism (II)

În fața lui Budha din Kamakura, a cărui incintă ne-o deschide seara Osaragi Jirô, cineva își amintește un poem (de altminteri, mai degrabă celebru decît ireverențios) aparținînd unei femei:

*La Kamakura
Se află un mare Budha.
Dar Căkyamuni, ce băiat frumos !
Ah ! boschetele în nopțile de vară . . .*

Cuvintele fac dragoste

În perioada ocupației Manciuriene, cînd un ofițer japonez cerea un liqueur de cireșe: « Maraschino ! », asta însemna pentru cea ce servea o indicație, și chiar o invitație, căci *maraschino* evocă pentru japonez: *mara*, membru viril, și *suki*, plăcut, pe gustul dumneavoastră. Odată pacea revenită, liqueur-ul de cireșe nu se mai vinde deloc; catastrofă pentru importatori.

Cînd un student japonez studiază franceza, rîde dînd peste expresia puerilă *faire dodo*¹. Ea îi amintește expresia *faire bobo*², care îi evocă pe cea de *con* feminin³ (cu un ton foarte vulgar). Imposibil să-i spui unui japonez: *j'ai bobo*.

Nici cuvîntul *baccalauréat* nu-l amuză mai puțin: *baka*, pentru el, vrea să spună idiot; un baccalaureat devine deci un *laureat idiot*.

Dedicat celor ce caută încă primul limbaj al omului, și valoarea universală a fonemelor.

Un *abec* în Japonia, este un cuplu de îndrăgostiți (*avec !*); un *voliumo*, un piept abundent (volume, la modul american); ce merită să procuri mai degrabă, *abec* sau *voliumo* ?

Maiko

Pe fecioară o recunoști după părul strîns în concî. *Maikos*, viitoarele gheișe, sînt inițiate de către un bătrîn expert pe care-l alege stăpîna casei; el plătește foarte scump privilegiul de a schimba concîul fetei *maiko*. Ceremonia primei nopți se cheamă *fudé-oroshi*, prima întrebuințare a penelului. Unde vrea să se strecoare literatura ?

În românește de TEA PREDA

¹ *faire dodo*: a face nani (în limbajul copiilor)

² *faire bobo*: a face buba, a se lovi (în limbajul copiilor)

³ organ sexual feminin, în expresie populară

F o r m e japoneze î n c a s ă , î n t e m p l u , î n a r t ă .

Dintre toate ființele vii, doar omul își propune modele ; și dintre toți oamenii, japonezul a creat cel mai mare număr de modele. În Japonia omul și pământul însuși sînt mari tributari ai conceptului de model ; aici, unde deprinderea e transfigurată în rit, ideea unui model de imitat își păstrează încă toată forța. Se poate găsi un model pentru orice și toți se străduiesc să se apropie de el. Înfățișarea formală a unei idei sau a unei acțiuni e considerată uneori mai importantă decît lucrul în sine ; fiecare detaliu al lui e o funcție a formei prestabilite. Aspectul exterior al țării e în întregime condiționat de un sistem de viață formalist.

Sub limpezimea aparențelor — a gîndi în Japonia înseamnă esențial a gîndi prin forme — există totdeauna un model ideal, abstract. Există acolo un mod prestabilit de a face vizită, ca și de a face o plimbare, de a lua ceaiul și de a aranja florile, și chiar de a face datorii. În orice manifestare există un ideal formal absolut de care fiecare tinde să se apropie, fiindcă formele sociale trebuie respectate pentru a se evita haosul social. La alte popoare un anume ritual, mai mult sau mai puțin limitat, impune oarecare ordine cursului natural al vieții, dar în Japonia aceste rituri constituie o întreagă artă de a trăi. Pînă și în limbă, clișeul e obligatoriu. Fraza « făcută » nu e întrebuințată numai la întîlnire sau la despărțire, ci se găsește și în expresia de scuză, de durere, de mînie, de surprindere, în expresia de iubire.

Gustul pentru modelul prestabilit se întîlnește și în alte domenii : Japonia este într-adevăr una din ultimele țări în care e încă larg adoptat un tip de costume care definește profesia sau împrejurarea. Există un costum de student sau de muncitor, așa cum există în altă parte — și chiar aici — pompierul și guardul municipal ; un costum îl deosebește pe cel ce se duce la plimbare și pe muncitorul care face grevă ; după costum se pot indentifica numai decît vagabondul și femeia de moravuri ușoare. În vechea Japonie aceste distincții erau și mai marcate : un vînzător de pește se îmbrăca într-un anumit fel, un vînzător de legume într-altul, uniforma samurailor

era tot atât de riguroasă ca aceea a gheșelor. Țara trebuie să semăna atunci cu una din acele scene de reuniune reproduse în sulurile pictate, unde fiecare participant era marcat, etichetat aproape, în mod precis după costum. Această riguroasă convenție te face să te gîndești la *shagi*, joc asemănător cu șahul, care le place mult japonezilor: fiecărei piese, clar definite, i se acordă o putere determinată, și fiecare din mișcările ei se supune unor reguli fixe.

Mai mult decît arabii și chinezii, japonezii simt nevoia unui model de imitat și, prin urmare, a unui model de impus. Confucius cu al său cod de conduită supraviețuiește mai mult în Japonia decît în China; e neîndoios că japonezii ar fi adoptat imediat cu plăcere Coranul în toată rigoarea lui, dacă l-ar fi cunoscut. Nu degeaba au făcut ei din plăcutul obicei al ceaiului de după amiază ritualul *shonoyu*.

De altfel, formalismul nu triumfă complet decît în domeniul aparențelor. Ritul nu poate decît să fie slăbit de aportul uman; spontaneitatea atacă regula. Formele, fie ele muzicale, literare, de politețe, sau culinare, nu pot fi decît aproximative, în respectarea regulilor și a uzanței. Astfel Japonia își caută mai ales modele pentru ochi. Numele e ținut minte numai cînd e citit: în adevăr urechea se poate înșela, dar ochiul e sigur. De aceea Japonia e țara semnelor și a pădurilor de afișe publicitare, țara aparatului fotografic și a artiștilor amatori. Toți știu să deseneze, să facă fotografii: compoziția nu este învățată, simțul ei se dobîndește prin naștere. Așa cum se întîmplă cu cel care are ureche muzicală.

A crea un model înseamnă a-l descoperi și copia, întrucît toate formele create presupun un prototip. Dar Japonia ignoră întinderea plată, geometrică, a deșerturilor arabe, după cum ignoră o anumită duritate brutală a Americii, pentru că modelele de urmat le-a găsit în natura însăși. Vederea aeriană e revelatoare pentru formele caracteristice ale unei țări: văzută de sus, Japonia apare toată țesută din fluvii care se insinuează în undulații libere printre munți și văi; e un întreg joc neregulat de pătrate și triunghiuri, care te face să te gîndești la Italia — altă țară care rămîne în acord cu natura — cu totul diferită de «pătratele» precise ale Germaniei și de marile table de șah ale Americii. Formele și motivele japoneze se logodesc cu natura, așa cum fluviul înconjură muntele și urmează cursul văii; și aceasta e țara unde locuința se inserează armonios în curba peisajului, unde chiriașul are grijă mai curînd să facă o deschidere în acoperișul său decît să doboare un arbore, și unde frumosul se identifică cu naturalul.

Dar nici în Japonia natura lăsată sieși nu e considerată destul de interesantă. Poezii romantici n-ar fi iubit această cîmpie, deoarece concepția că natura nu ajunge la măreție decît cînd e lăsată în voia ei n-ar fi fost niciodată înțeleasă de sufletul japonez. Idealul său e mai curînd acela al grădinii englezești din secolul XVIII, și William Kent ar fi putut perfect să se considere vărul artiștilor japonezi. Aici pădurea devine parc, un arbore e făcut pitic, floarea constrînsă la anumite aranjamente. Nu se merge împotriva naturii, dar ea este elaborată, îndulcită, înfrumusețată: ea devine materie căreia omul îi dă formă și semnificație.

Pentru că, prin tradiție, formele naturale elementare cele mai admirate — o stîncă izolată, un vlăstar de bambus — sînt cele care se întîlnesc cel mai frecvent în arta japoneză, eliberate de contextul dezordonat al naturii virgine și exaltate în semnificație de însăși izolarea lor. Și în acest domeniu există reguli, dar ele nu încetează de a fi înrudite cu legile naturii. Dacă roșul sau violetul nu se resping în ochii unui japonez — aceasta se întîmplă pentru că, deși acele tonuri se întîlnesc destul de des în natură, nici o lege asupra culorii nu va putea stabili că apropierea lor e fastidioasă. O singură ramură așezată lateral în *tokonoma*, fără ca alta să o cumpănească sau să-i corespundă, nu stă rău, pentru simplu fapt că există o lege care cere o desăvîrșită simetrie. Grădina japoneză, în adevăr, e opusul grădini

franceze. Simetria e ceva impus naturii și nu îi e esențială ; asimetria este un compromis între regularitate și haos.

În Japonia repertoriul imaginilor — iconografia — e compus din forme naturale: acest fapt determină un stil coerent care își pune amprenta deopotrivă pe grădini, parcuri, temple, locuințe și chiar pe porțelanuri. Prin repetarea, insistența, uniformitatea sa, această tendință impune tuturor obiectelor o anumită afinitate cu natura. Urmează de aici că obiectul lucrat aproape că nu se mai deosebește de modelul său natural, fie că e vorba de o stîncă artificială sau de o grădină-peisaj. Adesea obiectul — o piatră, un arbore — servește ca punct de plecare unui întreg decor. Adevărata religie japoneză e animistă, dar e o religie de forme ; stîncă bizară, arborele contorsionat sînt alese mai întîi, apoi se dezvoltă sanctuarul sau templul. Întîi forma, conținutul ei — zeul protector — după aceea. În același mod, temele japoneze se întorc mereu la un ideal, la un model — uneori mai mult sugerat decît revelat, la un ideal fericit care se manifestă însă numai după ce a fost ales în prealabil în natură.

Pilastrul, forma înălțată: casa japoneză, al cărei acoperiș e construit înaintea pereților, se sprijină în întregime, pe stîlp care, ca un arbore, se ridică în centrul ei. Acest stîlp poate fi lucrat, dar nu e niciodată pictat. În alte țări această temă ar deveni Columna Traiană, Turnul Eiffel sau monumentul lui Washington, dar în Japonia rămîne totdeauna de proporții modeste, și natura ei totdeauna clar inteligibilă. Iată baza ascunsă a stîlpului, suportul înălțat, la vedere, pentru că funcția lui e necesară ; iată arhitrava cu tema ei decorativă simplă ; stela ; pernita de ace și jucăria. E necesară o civilizație deosebit de puternică — cea greacă, cea romană, cea americană din secolul XIX—pentru a întrebuița coloana ca motiv care-și ajunge sieși. Civilizații, mai puțin categorice, precum cele ale Islamului sau Evului Mediu, dezvoltă tema în coloane sau porticuri interioare. Civilizația niponă însă constrînge, pînă la scara umană, în întrebuițări determinate, impunătoare ei formă ridicată, opunînd-o ferm gigantismului, — la care ar putea tînde atît coloana cît și fleșa — făcînd s-a domine și să devină familiară forma aceasta atît de dificilă, — cu alte cuvinte adoptînd arborele și muntele la nevoile omului.

Adesea în Occident e scoasă în relief importanța formei ridicate, în timp ce în Asia e apreciată mai ales forma rotundă, plată : bălțile, lacurile, oceanul însuși, grotele, terasele plane unde vin să se întindă construcții joase. Nu din întîmplare desigur floarea națională japoneză e crizantema imperială tot așa cum a fost crinul heraldic pentru a simboliza Franța și cardonul care pentru Scoția e deosebit de încărcat de semnificație și frumusețe. Ca și bujorul, crizantema realizează acel sentiment de plinătate rotundă în care China și Japonia s-au complăcut și se complac încă. Dacă stîlpul e centrul esențial al casei, vulgara găleată, care conține orezul, e centrul esențial al familiei. Dar așa cum japonezii reduc forma ridicată la elementul util și la scara umană, în același mod consideră cercul pur abstract de o asemenea regularitate, încît nu-i satisface. Deși, ca și chinezii, ei sînt cucerîți de perfecțiunea cercului, de linia curbă continuă — principiul Yang și Yin — în practică însă natura, nu geometria, le servește de model. Cercul e în-tortochiat, idealul e mai mult sugerat decît expus, natura e satisfăcută. Se ajunge la forma cîmpiei sau la aceeași formă răsturnată. Piersica e considerată cea mai perfectă formă și gongul templului ia ca model contururile ei ; pînă și arborii sînt tăiați astfel încît să sugereze formele ei. Forma ferestrelor e toată inspirată de ea și același motiv îl întîlnim în temele religioase. Vestitul înțelept budist Daruma e reprezentat sub această formă ; el a meditat atît de profund încît i s-au atrofiat membrele. Pentru a nu se cufunda în somn, el își

smulge pleoapele și le azvirle la pământ unde ele încolțesc făcînd să răsără ceaiul ale cărui frunze amintesc forma lor naturală deosebit de iubită.

Geloasa zeiță Benten, divinitate de derivație indiană, cînta din *biwa* și forma acestui instrument le-a plăcut atît de mult japonezilor încît, pînă în zilele noastre, obiecte atît de comune ca lingura de orez au păstrat-o, motiv pentru care se poate vedea, în anumite temple rustice, zeița, înarmată cu această lingură în loc de instrumentul ei tradițional ; și zeița, considerată ostilă îndrăgostiților, a devenit astfel protectoarea trecătorilor și a perechilor căsătorite.

Multe sînt civilizațiile care pun accentul pe expresia geometrică, impunînd motivul ei naturii. Islamul respinge tot ce nu e geometric. În Grecia, geometria e o artă prin ea însăși, și exactitatea Partenonului răspunde unui ideal geometric care există în adîncul fiecăruia din noi. Japonezii se străduiesc să atingă această primordială geometrie a sufletului pe alte căi. E vorba de a observa natura, de a o schematiza și de a o recrea. Una din descoperirile cele mai importante ale spiritului japonez a fost intuiția că linia dreaptă absolută ca și cercul perfect nu sînt niciodată complet satisfăcătoare, că aceste două abstracțiuni trebuie să se întâlnească doar sporadic și trebuie să fie de preferință sugerate și că, în orice caz, ele trebuie să se combine. Dintre toate motivele în care Japonia e bogată, *torii* e cel mai curat motiv japonez : două linii verticale sînt tăiate de o altă transversală care domină un spațiu central. Fie că e vorba de un portal, de o ușa sau de un loc de trecere — întrebuințarea e de importanță secundară, ar putea fi în același fel și structura unei ferestre, un element de construcție, un umărar pentru haine, o ramă — e vorba, oricum, de unirea a două teme elementare care se regăsesc pretutindeni în țară : în portalul sanctuarului sau al templului, în ușa casei, în însăși forma *tokonomei*, în munte și lac totodată, în pădure și în grotă.

A te gîndi la Japonia înseamnă a gîndi la forme, deoarece modelele de imitat sînt repetate aici mai frecvent și mai fidel decît în oricare altă țară din lume. Ochiul le întâlnește oriunde se îndreaptă. Împrumută aspectului țării acea coerență la care se ajunge doar prin observarea riguroasă a unei serii de reguli precise. Aceste reguli fac unitatea țării și îi dau o anumită uniformitate pe care natura singură n-ar fi putut-o elabora. Ele îi conferă ceea ce constituie caracteristica însăși a artei : un stil.

Aceste modele, aceste motive, aceste forme repetate continuu fac țara atît de plăcută vederii și simțurilor. Ea e salvată de haos fiindcă și azi modelul continuă să prevaleze. Omul e mulțumit pentru că nu poate trăi fără modele : trăiește astfel în acord cu natura și inima lui e împăcată.

În românește de ȘTEFAN DELUREANU



Pe marginea unei estetici japoneze

Printre oaspeții noștri, cu prilejul celui de al VII-lea Congres Internațional de Estetică, ținut la București, se afla și un distins filosof japonez, Tomonobu Imamichi. Inițiat atît în cultura extrem-orientală cît și în cea europeană, pătrunsă în tot cursul dezvoltării ei, Imamichi s-a făcut demult cunoscut pe plan internațional printr-o expresie de cugetare, care ne evocă, — am spune — factura și articulațiile evantaiului. Este, adică, o gîndire cuprinzătoare cu deschidere largă, dar în același timp, extrem de riguroasă și de solid fixată pe axul ei. O sinteză completă a vederilor sale se cuprinde în cartea pe care o publică el în 1968 la Tokio, în limba germană, *Betrachtungen über das Eine (Considerații asupra Unului)*. Subtitlul lucrării, *Gedanken aus der Begegnung der Antipoden (Reflecții din întîlnirea Antipozilor)*, ne dă o imagine limpede asupra cercului său de preocupări.

Ca atîția gînditori actuali, se arată și Imamichi intens preocupat de «criza» lumii moderne. Vremea noastră marchează o accentuată denivelare între diferitele ei arii de manifestare. Pe cînd, bunăoară pe planul științelor fizice, trăim, prin «aventura cosmonauților», o epocă «intersiderală», și pe planul politicii o epocă «internațională», în registrul culturii umaniste ne menținem încă într-un vechi provincialism geografic. Acest domeniu nu mai rezultă a fi contemporan cu spiritul larg și cuprinzător al timpului, care tinde să șteargă granițele planetare și chiar extraplanetare.

Criza rezultată din neîmplinirea unei reale coeziuni a culturii umaniste se mai agravează și prin criza virtuților intensive dinlăuntrul acestei culturi. Asistăm la un moment de declin al *ideii*, prin care se răstoarnă în gîndire factura vechiului silogism practic aristotelic. Științele fizice, care, prin aplicările lor, au atins înălțimi nebănuite, au adus, pe de altă parte, o stare de fapt ce inversează relația normală dintre mijloace și scopuri.

Să revenim la vechiul silogism practic aristotelic. Iată forma sa exemplară.

Premisa majoră: eu îl doresc pe A

Premisa minoră: p, q, r, s, îl vor realiza ca mijloace pe A

Concluzia: din anumite temeieri, eu îl aleg pe p ca mijloc de realizare a lui A.

Prin urmare, eu posed inițiativa scopului (A) pentru atingerea căruia mă decid să folosesc un anumit mijloc (p). Progresele științei moderne din epoca tehnicismului nu-mi mai îngăduie, însă, acest raționament. Ea ne pune, bunăoară, la dispoziție

o cantitate uriașă de energie atomică. Ce facem noi cu această forță? Silogismul practica, deci, următoarea întorsătură:

Premisa majoră: dispun de forța *P*.

Premisa minoră: *P* poate să realizeze ca scop pe *a, b, c, d*. Concluzia: îl aleg ca scop pe *a*.

Elementul motor nu mai este, deci, scopul sau *ideea*, ca inițiativă liberă a minții mele, pentru realizarea căreia folosesc ca instrument un mijloc, ci factor prim devine acum acest mijloc, care-mi dictează el scopul. Cu alte cuvinte, în locul meu gîndește acea forță *P*. Eu n-am altă libertate decît să aleg din lista limitată, pe care mi-o oferă ea. Ne vedem, astfel, deposezați de autonomia creatoare a unei finalități proprii. Sîntem angrenați într-o constrîngătoare dependență de mijloace, care ne decid ele scopurile. Ideea, identificată cu un obiectiv final al minții, nu mai există, fiindcă noi nu mai putem avea finalitățile noastre; le avem numai pe acelea pe care mijloacele ni le pun la dispoziție.

O atare criză a ideii își află echivalentul într-o corespunzătoare criză a artei și poeziei. Artistul clasic european folosește încă relația firească, normală dintre scopuri și mijloace. Ultimele, adică, se află categoric subordonate celor dintîi. Scopul, ca factor prim și ca inițiativă liberă a artistului clasic, este permanentizarea caracterului caduc, pieritor, al lucrurilor de pe lume, calificate drept *frumoase*. Pentru împlinirea acestei finalități creatorul de artă întrebuintează ca instrument sau ca *mijloc* acțiunea *mimesis*-ului. Iată însă că știința și tehnica modernă au ajuns să reproducă și să fixeze la un grad de exactitate și mai perfectă decît arta aspectele trecătoare. *Mimesis*-ul a fost răpit de pe planul artistic pe planul tehnic. Artă se vede atunci constrînsă de mijloacele ce i-au mai rămas să-și improvizeze un alt scop decît acela de a eterniza lucrurile frumoase. În locul *forme*i, ea își alege *expresivitatea*.

La această schimbare de obiectiv, adaugă pe bună dreptate Imamichi, a mai contribuit și altceva, anume caracterul *subiectiv* al artei moderne. Ni se pare, însă, că aci gînditorul japonez nu explică suficient fenomenul, ceea ce l-ar fi ajutat să-și demonstreze și mai convingător teza. El vede, pe de o parte, înstrăinarea *mimesis*-ului de cîmpul artistic, iar, pe de altă parte, subiectivitatea artistului modern, ca două cauze deosebite care doar converg către înlocuirea idealului formal prin cel expresiv în arta veacului nostru. De fapt, însă, ele nu sînt două cauze deosebite pe paralele, ci se arată a fi perfect înlănțuite, decurgînd una, drept consecință, din cealaltă. Anexarea funcțiunii *imitative* de către mijloacele tehnice moderne l-a făcut pe artist să-și vadă ocupat terenul în lumea relațiilor obiective ale lucrurilor; și atunci a abandonat acest teren, recurgînd la un alt cîmp de acțiune, acela al lumii sale lăuntrice.

Cultivarea acaparantă a unei asemenea laturi subiective mai are, însă, și o altă rațiune, poate mai importantă decît cea amintită. Este vorba de limita spirituală a acelei societăți de tip tehnico-industrial, care-și are capătul în veacul trecut, și care înlătură din coordonatele ei strîmte mesajul poetului sau artistului, mesaj ce se bucurase mai înainte, în alte medii sociale, de o apreciabilă audiență. Drept urmare, sub firma protestului, dar mai mult de nevoie — fiindcă nu putea altfel — creatorul artistic se însingurează, se retrage în sine însuși, adică în singurul loc ce-i mai rămînea disponibil, după ce fusese izgonit din lume de semenii săi care încetaseră să-i acorde orice urmă de credit. Așadar, el nu se mai orientează către realitatea din jurul său, pe de o parte fiindcă posibilitățile tehnice moderne l-au deposeat de misiunea *mimesis*-ului, iar pe de altă parte, fiindcă condițiile sociale l-au înstrăinat și l-au exilat din mediul legitim al activității sale.

Acest adaos și această ultimă completare a noastră nu fac decît să întărească vederile lui Imamichi și concluziile la care el a ajuns. Înlocuirea principiului *forme*i

prin acela al *expresivității*, fenomen atât de evident în cadrul subiectivității artistice moderne, nu este cîtuși de puțin efectul unei finalități proprii, voite în mod liber de artist. Această substituție de obiective se constituie numai ca un scop dependent și impus, dictat de mijloacele care i-au mai rămas creatorului de artă după ce i s-au tăiat cele mai importante căi de acțiune în lumea obiectivă a realității, adică *mimesis-ul* și perspectiva mesajului social.

Este vorba, deci, atât de o criză a *ideii* în general cît și a *artei* în special. Aceasta se manifestă, în amîndouă cazurile, prin inversarea relației firești dintre scopuri și mijloace. O asemenea răsturnare apare ca simptom al unei crize pe toate planurile culturii umaniste. După convingerea lui Imamichi, criza și-ar afla remediul prin ieșirea din amintitul provincialism geografic, depășit atât pe planul științelor fizice cît și al politicii de colaborare internațională. Gînditorul japonez postulează, în această privință, o strînsă comuniune, pe terenul culturii umaniste, între Orient și Occident. China, Japonia, Coreea ar putea să contribuie eficient la realizarea unui atare obiectiv.

Autorul pleacă de la ideea că există un autentic umanism extrem-oriental, de altă factură, bineînțeles, decît cel occidental. Este adevărat că, în ceea ce privește limba japoneză cel puțin, termenul « filosofie » se arată a fi relativ recent. El a fost introdus, pe calea culturii olandeze, de către Amane Nishi (1829—1894). Prin traducere, dar mai mult prin adaptare la spiritul locului, Nishi a găsit expresia *Kitetsugaku* (*Ki*=năzuință către, *tetsu*=cercetare clară, *gaku*=știință). Dar, cu toată proveniența recentă a termenului, conținutul și semnificația sa se dovedesc a fi străvechi în Orient. Fără să se lege absolut nici o contingență între diferitele ei manifestări, a existat o unică epocă mare a filosofiei pe întreaga planetă. Astfel, ilustra perioadă grecească dintre veacul al VI-lea și al III-lea î. e. n. a fost perfect contemporană cu cea chineză din același interval, numită și « perioada celor o sută de filosofi », în care s-au afirmat, pe rînd, un Confucius, un Ciuang-Ciu, un Lao-Tse, un Hui-Shi. Dacă ținem seama că aceasta s-a relevat ca o epocă tot atât de însemnată și în activitatea filosofilor budiști din India, vedem că ni se deschide o problemă încă nerezolvată, aceea a marilor « paralelisme », dezvoltate concomitent în culturile cele mai depărtate unele de altele, și fără nici o contingență între ele. Este încă una din tainele care-și cer dezlegarea fiindcă fenomenul se întîlnește nu numai pe plan filozofic.

Dar să lăsăm această problemă, și să trecem și peste comentarea diferitelor vederi ale vechii filosofii chineze. Să extragem dintr-însele numai ideea de umanism așa cum o vede Imamichi în varianta sa orientală, distinctă de cea apuseană. Aceasta din urmă îi relevă gînditorului japonez idealurile Antichității clasice și ale Renașterii. Ca atare el identifică în Europa, ca nucleu umanist, obiectivul immanent al *persoanei* și *personalității*, prin cultivarea cărora se urmărește obținerea demnității umane. Spiritul european nici nu concepe altfel această noțiune. Iată, însă, că în configurația umanismului extrem-oriental ideea de *persoană* sau de *personalitate* se vede cu desăvîrșire ignorată. În schimb, locul de cîntec este ocupat de noțiunea *responsabilității*, firește față de cineva sau de ceva. Concepția umanistă își stabilește aci baza pe transgresarea propriei ființe, sau pe transcenderea ei, cum se exprimă Imamichi. Umanismul nu-și mai situează accentul pe o *substanță* (persoana), ci pe o *relație* (responsabilitatea față de . . .). Putem invoca aci o consecință în ordinea comportamentului etic, consecință pe care o ilustrează și Imamichi. Astfel, cele mai frecvente sinucideri în Orient (*harakiri*) au ca mobil sancțiunea pe care și-o aplică sieși omul pentru că a încălcat o obligație a *responsabilității* sale. Sinuciderile din Occident, am putea completa noi prin contrast, nu pleacă de la acest mobil, ci de la lezarea unei integrități sau demnități a propriei *persoane*. Acesta este, însă, numai un singur exemplu, desprins din întregul cod al mentalității și

comportamentului prin care ni se demonstrează că idealul umanist se arată a fi immanent în Apus, și transgresiv (sau transcendent) în Răsărit. Faptul se dovedește valabil în același sens și pe planul artistic.

Am constatat, în arta europeană, distincția dintre *mimesis*-ul clasic și *expresivitatea* modernă. În arta extrem-orientală nu există, însă, o asemenea distincție. Aci noțiunea de *mimesis* este necunoscută. Artă clasică orientală nu mai urmărește să păstreze în copie ideea de frumos, întrevăzută în trecătoarele ei întrupări naturale, ci să mijlocească stăpînirea directă, am spune în *original*, a acestei idei. De aceea, ea nu se mai bazează pe *mimesis*, ci tot pe *expresivitate*. Intenția de a poseda în *original* esențele prin mijlocirea artei ne arată, însă, evident, că această *expresivitate* orientală cuprinde ca totul alt substrat și alt sens decît aceea a Europei moderne. Aci, la noi, din rațiunile invocate mai sus, artistul își găsește refugiuul în lăuntrul propriei sale subiectivități, adesea claustrate și ermetice. *Expresivitatea* artei clasice chineze este, însă, de natură transcendentă, ca și întregul umanism respectiv, și nu-și alege această cale ca un refugiu impus de împrejurări, ci ca un scop liber ales.

Indiciile date de Imamichi, în această privință, ni se arată demult cunoscute și nouă. Monocromia picturii clasice chineze și japoneze, imensul spațiu gol al tabloului, simplificarea desenului în stilul *haboku*, rezultat numai din cîteva trăsături în tuș, sînt totodată căi ale *expresivității* și mărturii ale depărtării de *mimesis*. Așa, însă, cum am mai stărujt, clasicismul artistic răsăritean se deosebește fundamental de « modernismul » european. În amîndouă cazurile, *expresivitatea* se manifestă printr-un caracter reductiv și abreviativ. Pe cînd, însă, în arta modernă europeană abrevierea urmărește să elimine impedimentul detaliilor și al exactității exterioare, pentru ca privitorul să coboare direct în imanența subiectivă a artistului, în cea clasică orientală împușinarea trăsăturilor și frugalitatea lor se operează în vederea unei alte tendințe, aceea de transgresare nestînjinită în lumea semnificațiilor obiective, pe care caută să le sugereze tabloul.

Și totuși — am putea noi adăuga — « modernismul » european n-a fost străin de o parte din « clasicismul » pictural extrem-oriental. Se știe că școala japoneză *ukiyo-ye* din jurul anului 1800 (Hokusai, Hiroshige, Utamaro) i-a influențat pe pictorii moderni europeni. Dar tocmai această influență arată și mai accentuat deosebirea de registre dintre cele două lumi. Pictorii moderni europeni au adoptat de la maeștrii japonezi ai acelei școli numai unele procedee exterioare, dar, în nici un caz, nu le-au pătruns esența și semnificația. Poate că de fapt, ei nici nu voiau să-i pătrundă, în adevăratul înțeles al cuvîntului, fiindcă urmăreau cu totul altceva.

Aci poate că ar trebui să recurgem la unele demonstrații mai direct intuitive, din care să reiasă că nu numai în ordinea mentală a diferențierii de sensuri, ci chiar pe planul vizual al execuției, cele două tipuri de *expresivitate* se deosebesc profund. Este adevărat că în aria modernismului european trăsăturile apar abreviate și simplificate, însă ele se amplifică, se extind, și umplu întregul tablou cu culoare. Artistul vrea să ne invadeze și să ne țină captivi în imanența acaparantă a subiectivității sale. În pictura clasică japoneză sau chineză intervine o reducere nu numai a trăsăturilor, ci și a volumelor. Acestea se restrîng și lasă acel binecunoscut spațiu gol, de care am amintit.

Plinul este *substanță*, adică tocmai elementul întrupat în umanismul european de realitatea *persoanei*, realitate redusă pentru artiștii moderni la fărîmăturile gigantizate ale propriei subiectivități. Golul, dimpotrivă este *relație*, ca în vechiul umanism chinez; este distanța sau spațiul dintre ceva și altceva care urmează să-și comunice, întreolaltă, creînd ideea de *responsabilitate*. În formele ei excesive *substanța* înseamnă *închidere* în sine. Dimpotrivă, *relația*, la oricare din gradele ei,

marchează o deschidere, cea deschidere care cuprinde fapta, acțiunea eficientă, ce nu se poate mișca decât într-un spațiu gol. Acest gol devine esență a realității, fiindcă fără el totul ar rămâne paralizat, împiedicând orice săvârșire a ceva. Vom reda, în această privință, tulburătoarele cuvinte ale lui Lao-Tse:

« Treizeci de spițe se împreună în ax: / Din nimicul axului rezultă folosirea roții. / Plăsmuiește un vas din lut: / Din nimicul său / (adică al volumului gol dinlăuntru, n.n.) rezultă folosirea vasului. / Taie uși și ferestre în peretele casei: Din nimicul lor (golul în perete pe care îl formează, n.n.): rezultă folosirea casei.

Arta, la rîndul ei, cuprinde deasemenea sensul unei mișcări, al unei relații îndreptate către ceva, ca și obiectele invocate mai sus. Parafrăzîndu-l pe Lao-Tse, am putea spune că din « nimicul » peisajului rezultă folosirea tabloului. Golul este spațiul relației în accepția umanismului extrem-oriental. El cuprinde esența transcenderii de la trăsăturile și volumele reduse ale picturii la semnificația lor mare, obiectivă. Golul cuprinde, deci, deschiderea vastă, care situează opera respectivă pe portativul utilizării ei în registrul suprem al ideii.

Cele constatate în privința picturii devin valabile, pe un plan mai complex, și pentru poezie. În poemele orientale se acordă o însemnătate primordială cuvîntului și relației dintre cuvinte. Faptul pleacă încă de la Confucius, pentru care întreaga armonie a vieții depinde de noțiunile clare verbale și de definițiile exacte ale lucrurilor. Totuși, în gîndirea paradoxală a Orientului se înțelege prin aceasta altceva decât la noi. Autorizîndu-se de la Ciuang-Ciu, gînditorul japonez susține că o vorbire prea strictă și prea analitic logică pune cătușe frazei, o constrînge și o limitează. Ea anulează golul dintre cuvinte, și, deci, posibilitatea lor de mișcare într-un spațiu deschis către propriile semnificații fundamentale.

De aceea, libertatea completă a vorbirii, răsufllarea ei largă către o cale ascendentă — fără altă servitute decât a gramaticii — nu poate fi aflată decât în poezie. Logica prea stringentă, care închide fraza și o mărginește, rămîne valabilă numai pentru judecățile adaptate la categoria cantității. Această categorie dezvoltă o anumită dialectică între trei factori, măsurătorul, măsura și măsuratul. Termenul mijlociu este acela în jurul căruia se polarizează toată rigoarea judecății, constituindu-se ca motor al dialecticii. În poezie, însă, măsura se vede înlăturată; și atunci totul se spațiază și se desface din strînsoare, lăsînd locul unui dialog direct și liber între ceilalți doi factori. În consecință numai poezia și arta, în general, realizează acea dulceață și acea vrajă, care se naște din contactul larg și firesc al omului cu lucrurile, fără cătușele limitative ale unei logici stricte.

Totuși, această mîngîioasă legănare poetică poate deveni frivolă dacă se constituie numai ca substanță, iar nu ca relație deschisă către lumea semnificațiilor. Aci se deosebește ea de « modernismul » poeziei occidentale. Și în acest din urmă cadru, mai cu seamă al ultimelor decenii, se urmărește o eliminare totală a constrîngerii logice, o independență pleneră în relațiile limbajului, ai cărui termeni se văd conectați după alte criterii decât ale firului reflectat din vorbirea obișnuită. Pe cînd, însă, aci cuvîntul devine substanță, căpătînd o factură imanentă, în Orient el se află conceput în ipostaza de relație cu altceva, vîdîndu-și, astfel, caracterul transgresiv sau transcendent.

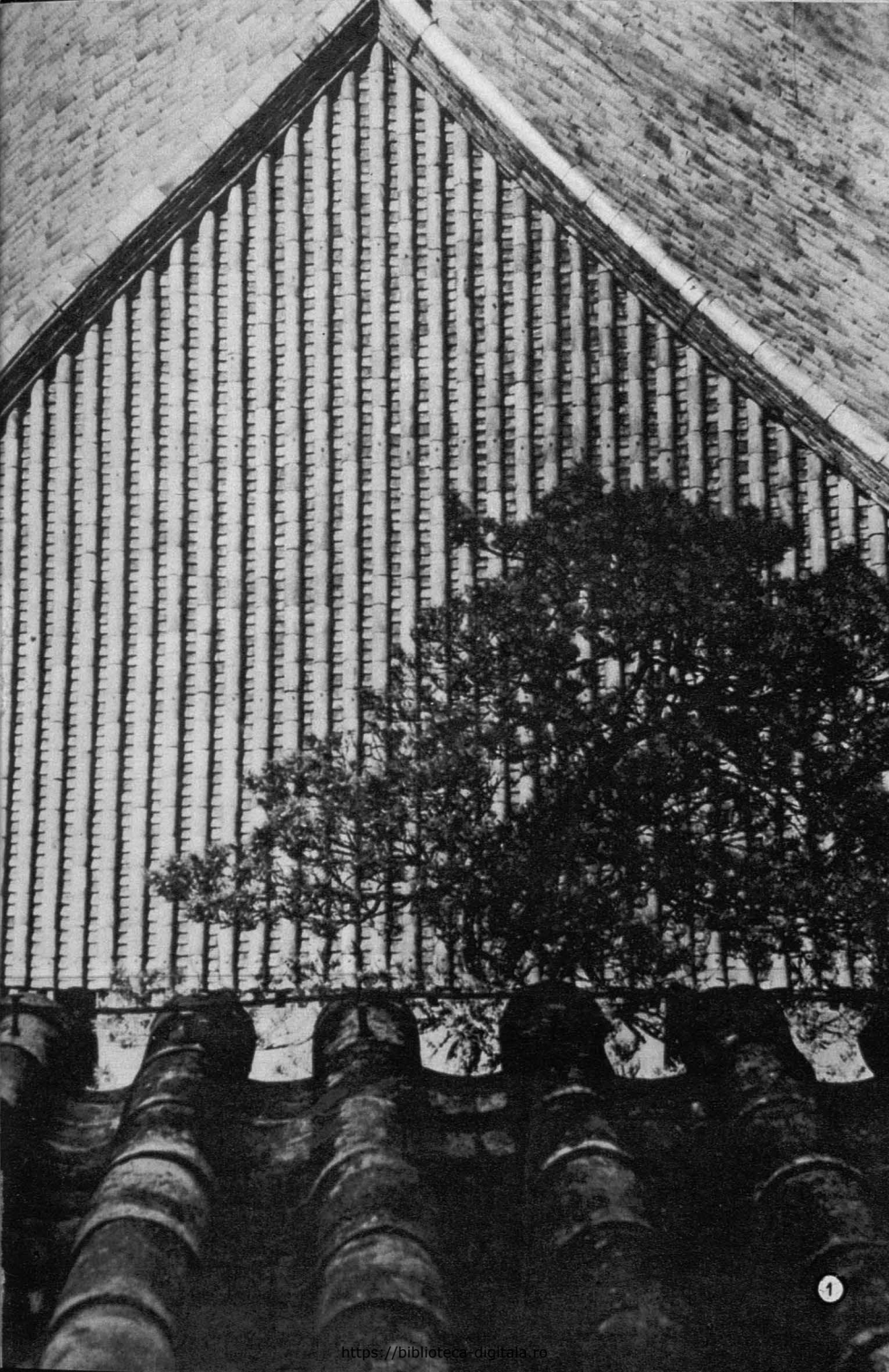
S-ar putea, desigur, ca, în aparență, să se și creeze unele confuzii între cele două vederi. Iată, bunăoară, începutul cărții Ciuang-Tse a lui Ciuang-Ciu: « În mările nordului trăiește un pește numit Kun. Este mare și nimeni nu știe cîte mile are. El se preschimbă într-o pasăre numită Pong. Nimeni nu știe pe cîte mile i se întinde spinarea. Cînd i se abate să zboare în înălțime aripile ei se aseamănă cu niște nori care se lăcesc sub tot cerul. Cînd marea se frămîntă această pasăre vrea să zboare către miazăzi. Marea de miazăzi este balta cerului ». Constatăm aci un spațiu atît de larg

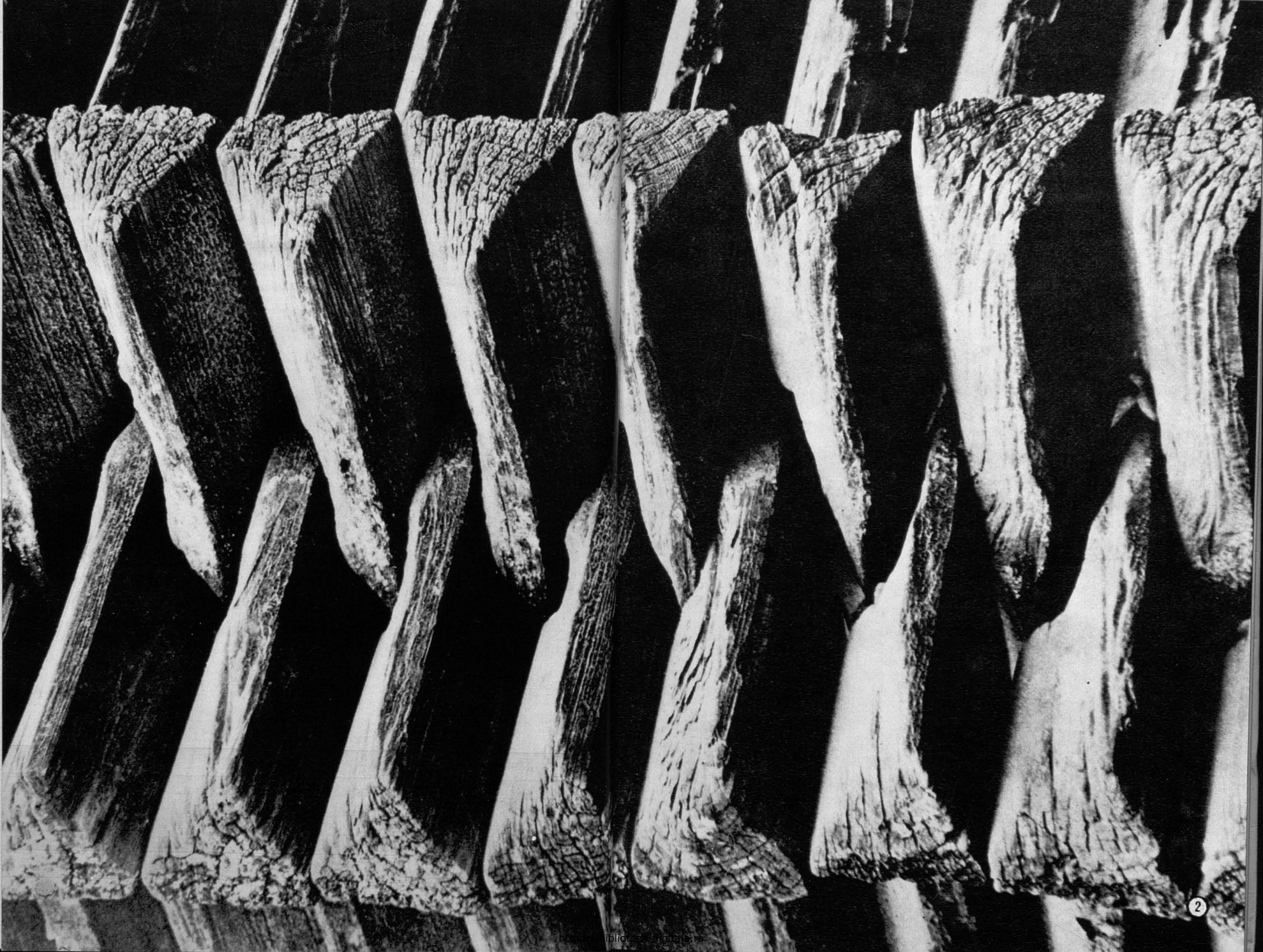
între înțelesurile cuvintelor, încît ele nu se pot închea totdeauna în judecăți obișnuite. Un european modern ar identifica în fabulația incoerentă a lui Ciuang-Ciu o asociație conotativă a limbajului, fără echivalent în regiunea denotărilor. Ni se comunică impresia, ca în cazul atîtor poeme actuale, că totul poate fi orice și oricum, pește, pasăre, mare, cer, baltă, mișcare, mărime infinită. Elementele verbale se constituie ca atare în imanența unor raporturi proprii ale limbajului.

În Orient, însă, unde această poemă a fost gîndită, ea transcede larg în regiunea semnificațiilor. Peștele este gîndirea incipientă, încă întunecată (nordul) și scufundată în ignoranță (marea) după care se înalță progresiv (pasărea) și se luminează complet (sudul). Desigur, se mai adaugă și alte adiacente implicații semnificative, la care nu mai este cazul să ne oprim. Am dori numai să preîntîmpinăm o eventuală neînțelegere. În poezia și arta extrem-orientală lumea semnificațiilor nu antrenează — așa cum s-ar părea — procedeul obișnuit al alegoriei sau simbolului, deși Imamichi întrebunțează uneori acest ultim termen. Simpla traducere crasă a unei imagini într-o idee ar fi o trăsătură mai curînd deficientă pentru creația artistică. În cazul de față, ne aflăm, însă, în fața unui fenomen cu totul distinct, de ordin superior, unde nu mai este vorba de o traducere, adică de *explicitarea* în alt mod a unui conținut implicit, ci de o *relație* cu altceva. Imaginea artistică ne transportă aci într-o zonă cu totul filtrată și subtilă a spiritului nostru, în care trăirile și gîndurile se fac înțelese pe planul cel mai elevat. Prin artă descoperim această inefabilă regiune din noi, care ne umanizează intens prin comunicarea cu esențele lucrurilor, cu însăși ființa realității.

Am plecat de la o criză a ideii și, în legătură cu aceasta, de la o criză a artei în lumea modernă, așa cum le constată Tomonobu Imamichi. Trăim într-o vreme cît se poate de evoluată sub raportul științei, însă amenințată deseori de nihilism, dacă o privim în raport cu destinul umanismului în cultură. Într-o asemenea împrejurare, misiunea care se cere conferită artei ar fi aceea de recuperare a frumosului, a ideii, a ființei umane ca valoare. Iar esteticii — împotriva unui asemenea nihilism actual care și-a pierdut încrederea și interesul pentru om, — îi revine rolul de *ontodicee* și, totodată, de *calonologie*. Cu alte cuvinte, ea urmează să justifice omul, să demonstreze rostul dominant pozitiv al ființei umane pe lume, prin argumentul frumosului. Concluziile ultime se desprind de aci în mod firesc. Aria umanistă actuală ar ieși din provincialismul ei, obținînd totodată și reinstaurarea unei independențe plenare a scopurilor, printr-o comuniune mai strînsă a secolului cu resursele Extremului-Orient, așa cum s-au văzut înfățișate pînă acum. S-ar întrevede aci un remediu la criza modernă a ideii și a artei.

În concepția lui Imamichi am vedea și o altă sugestie. Poate că și atîtea din resursele sud-estului european ar contribui la ieșirea din acel provincialism umanist al zilelor noastre, surprins de gînditorul japonez. Cultura și tradiția românească n-ar spori, oare, și ele, argumentele pentru o *ontodicee* și o *calonologie* în secolul XX?





京ほりか

上三ほり毛

南

利
立春除厄大吉祥



利
春修除厄聖觀世

經法如意吉祥至心祈敬

利
開運除厄觀世音寶牘

觀音寺

吾彦山

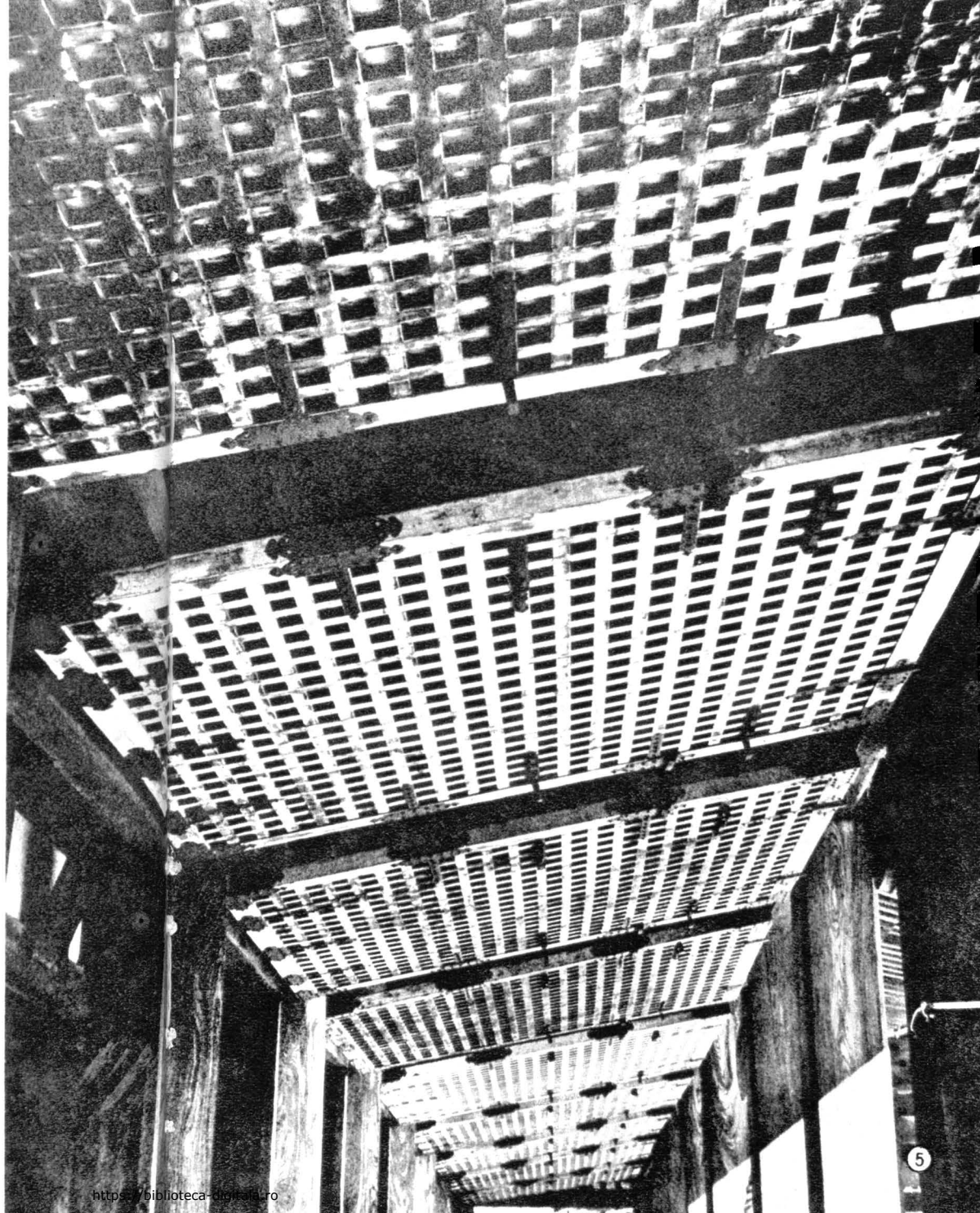
利
除厄御祈

あびこ
禱秘法寶牘
觀音寺

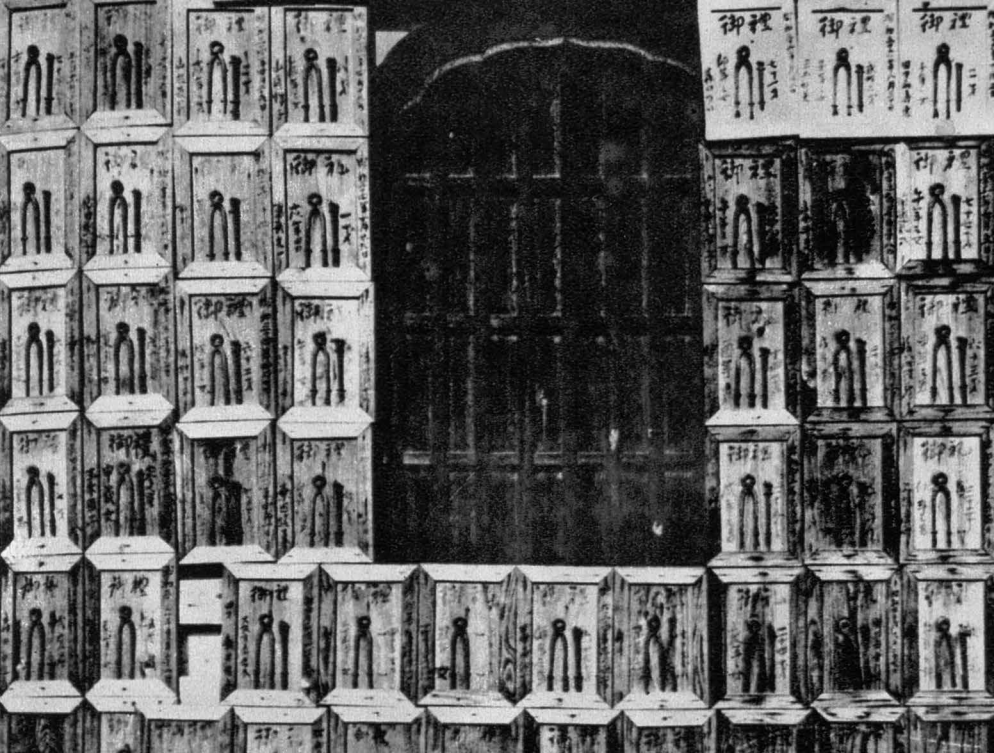
利
厄除之御守

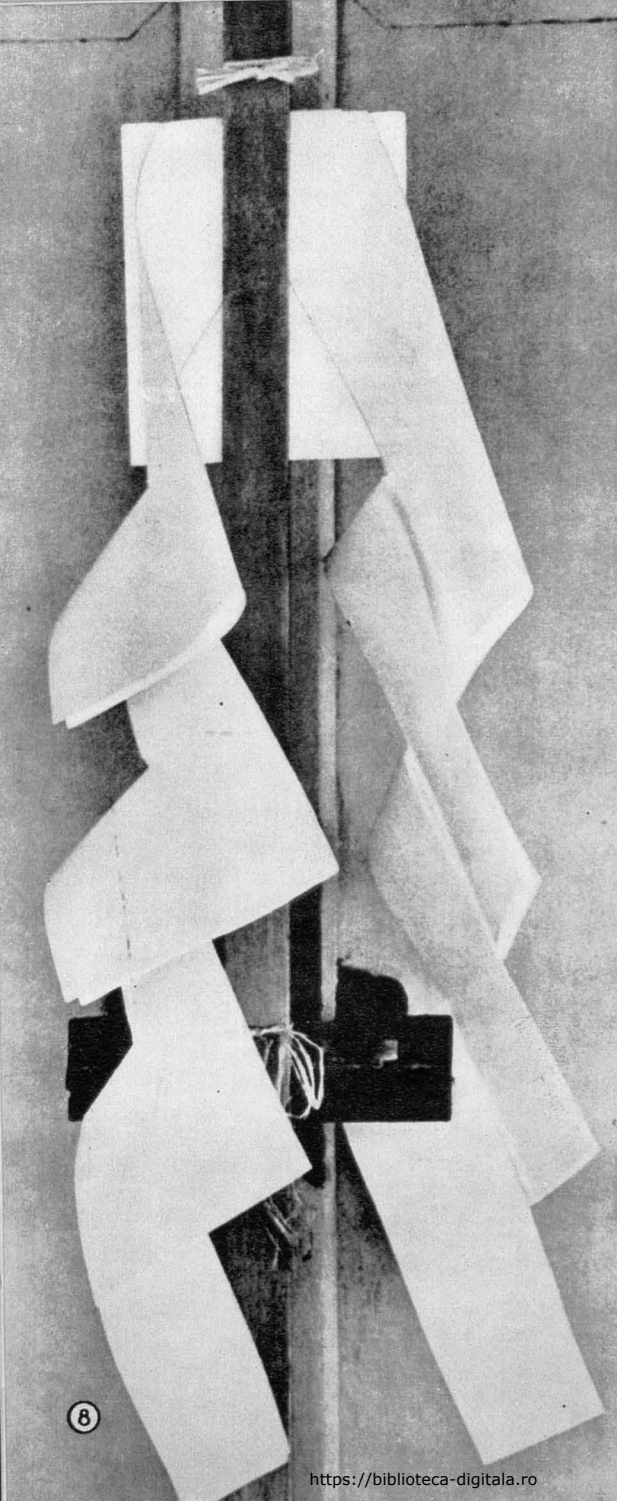
吾彦山
觀音寺

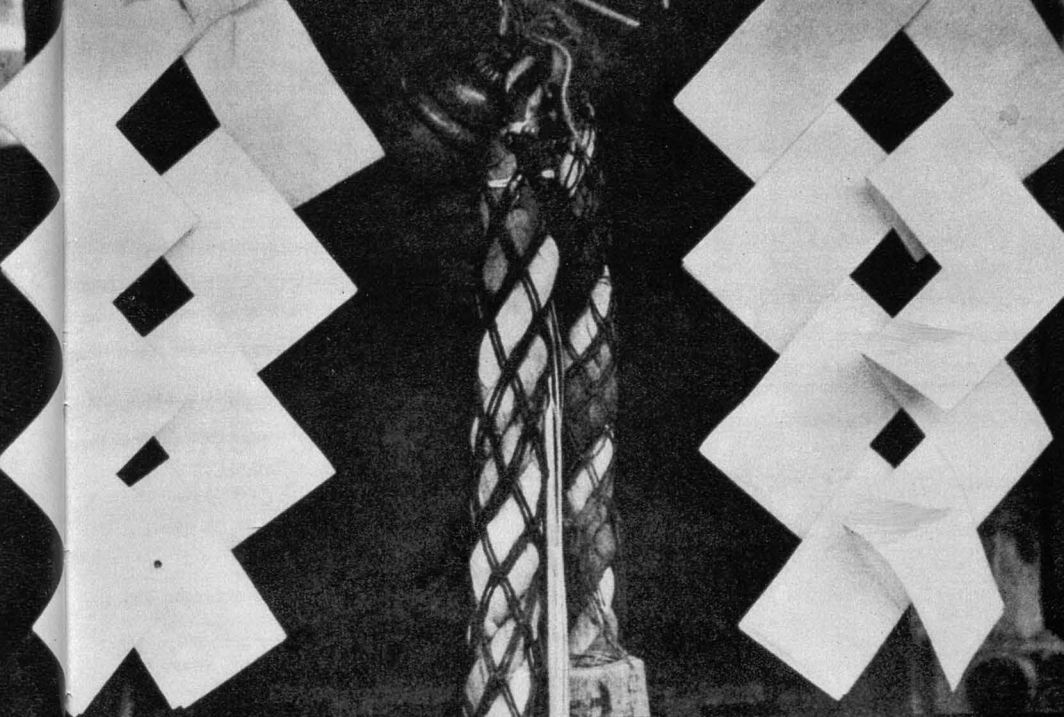
1. Acoperiș de țiglă. Kōfukuki, Nara.
2. Rezolvarea, unghiului dintre doi pereți de lemn. Perioada Nara (710—793). Trunchiurile cu secțiune triunghiulară sînt dispuse astfel încît să permită aerisirea. Nigatsudō, Tōdaiji, Nara.
3. Firmă Japoneză
4. Hîrtii rituale pentru a asigura noroc și ocrotire unei locuințe.
5. Shitomido: împletituri agățate de plafon de unde pot fi lăsate în jos. Templul din Kiyomizu, Kyoto.
6. Texte: partitură de jōruri, baladă care se cîntă cu acompaniament de shamisen, tradițional în Bunraku.



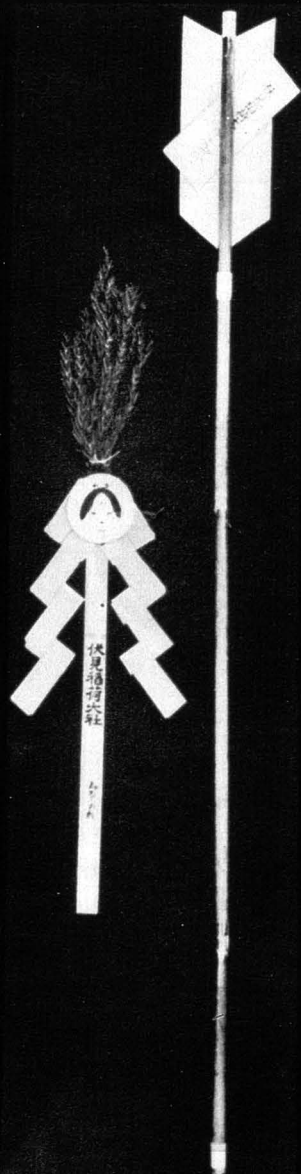
食兵の者も年々
七難と三人の汗
ぬていかにれた
あつきのあつひ
と相違もあ







小林周一	原井三郎	四川良三	宮林成光	原井三郎	原井丑之助	田村真吾	小林岩三	岩瀬淳	坂本猛次	吉岡直男	四川雅三	只川治男	建熊次郎
四川忠教	坂本泰三	森愛次郎	森尾光	森三子	森千代	森忍生	奥田初次	奥田民子	久世谷岸之進	久世谷たか	柳かみ山	奥井久郎	内井つた
大隅	林	西島	関口	大森	辻川	子日	久保	池山	池山	辻川	田中	辻川	辻川



7. Plăci votive: tema cuiului și a cleștelui care simbolizează acțiunea de extirpare a răului (sus). Sekizôji, Kyoto. Linguri de orez pentru uz votiv (jos).

8. Bețișor decorat cu hîrtie înzestrată cu puteri purificatoare. Sanctuarul din Fushimi Inari, Kyôto.

9. Motive din hîrtie decupată care sînt agățate pentru a obține purificarea; se disting printre ele două funii de clopot. Sanctuarul din Azumamaru, Fushimi, Kyoto

10. Bețișor și săgeată decorate cu hîrtie înzestrată cu puteri purificatoare. Sanctuarul din Fushimi Inari, Kyoto.

Omul-Semn

Viața artistică niponă a fost întotdeauna extrem de intensă și, deși formele tradiționale de creație au persistat, imuabile, în ultimii douăzeci de ani, Japonia participă astăzi activ la cele mai avansate și mai îndrăznețe experimente. Am cunoscut arta japoneză în primul rînd prin artiștii care veneau să trăiască și să lucreze în Franța, Statele-Unite, Italia și de asemenea în Canada sau în țările Americii de Sud unde se organizau în adevărate colonii.

Fie prin unii, fie prin ceilalți, se stabileau și se mențineau contacte foarte strînse, chiar în Japonia, cu pepinierele de tineri artiști regenerate an de an.

Astăzi, la expozițiile internaționale și mai ales la Bienale, participările japoneze sînt întotdeauna dintre cele mai interesante, adeseori surprinzătoare. Astfel, s-a impus atenției noastre un anumit număr de personalități, artiști care trăiesc chiar în Japonia, sau în străinătate—de fapt s-ar părea că nu trebuie făcută vreo diferențiere între ei. Deși acum zece ani se putea presupune că acești artiști aveau să se integreze țării în care se stabiliseră, astăzi se constată că sînt atrași de țara lor, în care găsesc mai mult ecou, și că participă din plin la elaborarea artei naționale. Nouă ne este greu să reconstituim însă această artă națională în totalitatea ei doar cu frînturile de care dispunem. Deci, nu aș putea da, aici, decît cîteva indicații.

Dintre pictori, cei mai importanți sînt, fără îndoială, Sugai, stabilit în Franța, și Nobuya Abe, care a trăit în Italia și care a murit nu de mult. După ce au trecut prin etape foarte diferite, ei ajung la o geometrizare a formei și la o descompunere a culorii de o mare valoare arhitecturală. Totuși, nu s-ar putea afirma că acești artiști fac apel la figurile tradiționale ale geometriei, ci mai degrabă că plămduiesc niște forme proprii lor, puțin stranii, întotdeauna de o simetrie decalată, și uneori creează adevărate semne plastice care evocă formele arhaice ale olăritului, fundele și accesoriile veșmîntului japonez, sau recurg la motive: de arhitectură religioasă.

Descompunerea culorii

Chiar în Japonia, doi artiști importanți par să meargă, amîndoi, în această direcție. Trebuie menționat în primul rînd Ay-O, la care descompunerea culorii în benzi paralele este realizată într-un mod mult mai sistematic, îmbrățișînd ritmuri foarte

* « LES NOUVELLES LITTERAIRES » Nr. 2. 311 — anul 49, p. 14

complexe și de un desen foarte subtil; apoi Saito care, în ceea ce-l privește, se străduiește să regăsească marile forme elementare, masive și statice. Cred de asemenea, că trebuie acordată o importanță deosebită lui Onosato, ale cărui cercuri se înlanțuie în combinații de o foarte mare bogăție, în timp ce fragmentarea culorii duce la o mobilitate deosebit de reușită a suprafeței.

Urzeala ritmului

În Japonia, ca peste tot în lume, artiștii au descoperit dintr-o dată virtutea elementelor împrumutate direct din realitate: obiecte, amănunte fotografice-elemente pe care le folosesc într-un mod mai mult sau mai puțin original sau fericit. Mi se par însă și mai interesanți atunci când descoperă, prin repetarea anumitor elemente sau siluete, modalitatea de a însufleți tabloul printr-un fel de urzeală a ritmului, cum se întâmplă în compozițiile lui Usami. Alții reproduc aceste elemente, în stare primară, cu o obiectivitate absolut indiferentă, ca de pildă Okamoto, într-o interesantă versiune a artei sărace. Artă conceptuală este deosebit de bogată în Japonia. Unul dintre cei mai valoroși reprezentanți ai ei la New-York și la Paris este, de altfel, Arakawa. El are mulți discipoli în propria sa țară, cum ar fi Kachihara Resaburo și Kosuke Kimyra.

E curios să constatăm că nimic din pictura japoneză de astăzi nu pare să se mai lege în vreun fel oarecare de caligrafie. Există totuși artiști care continuă să plăsmuiescă forme ce nu seamănă cu nimic, dar grele de intenționalitate, cu un impact incontestabil. De prisos să cauți în ele vreo aluzie, vreun simbol, trebuie să le iei așa cum sînt. Cel mai curios inventator de acest fel mi se pare a fi Motonaga.

Atitudinea firească a artistului japonez este aceea de a recurge la elementele de bază ale creației și de a găsi în ele, în stare brută, chiar izvorul operei de artă. Astfel, la Bienala de la Paris din 1969 au fost prezentate de către un grup din Osaka, cei patru Bossots, patru opere « în maniera naturii » : o bucată mare de stofă șifonată, o cadă plină cu apă, un morman de nisip, un pachet de mangal. La Bienala de la Veneția din 1970, cea mai reprezentativă sculptură expusă în fața pavilionului japonez era o piatră frumoasă, cenușie. Este deci normal ca artiștii japonezi de astăzi, în ciuda îndemînării lor, să fie mult mai puțin tributari materialelor noi decît acestor vechi realități elementare.

Lucrul acesta se face deosebit de simțit în sculptură și îți puteai da perfect de bine seama de el la marea expoziție în aer liber organizată anul trecut de muzeul Hakone lângă Tokyo. Firește, puteai regăsi acolo prezența anumitor obsesii care apasă asupra destinului omului de azi : de pildă, acele figuri încătușate într-un fel de crustă pe care trebuia să le eliberezi ca dintr-un lințoliu (Hongo), sau personajele acelea modelate după realitate, sau păpușile dezarticulate ale lui Aoyama făcute una cu pămîntul, parcă de un suflu atomic.

Obsesia destinului

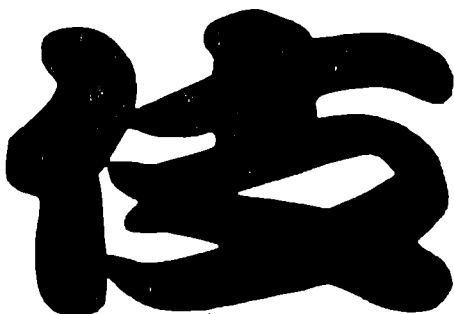
O altă constantă a sculptorilor japonezi este exaltarea unor fragmente ale chipului omenesc. Așa de exemplu, urechile lui Miki care a avut deja mare succes la Paris, șirurile de picioare ale lui Shibata (titlu : *Timpul*), sau sculpturile lui Noguchi celebre în Statele-Unite. Dar tendința cea mai puternică este aceea de a regăsi în forme elementare (cilindri de metal, trunchiuri de arbori, bîrne eșafodate) o reprezentare simbolică a jocului colectiv al ființelor umane. Așa sînt trunchiurile

lui Masuda, asamblajele lui Kuroda și ciudatele figuri ale lui Okuda și ale lui Yokoyama care obțineau ultimele premii Hakone.

Artiștii aceștia aduc soluții plastice unei interpretări simbolice a omului actual în metamorfozele sale succesive: omul distrus, omul-robot, omul-semn; sculptorii japonezi creează o operă originală, dar se dovedesc fideli și unei anumite viziuni care s-a impus în Japonia începând cu vasele preistorice din lut și cu figurinele Haniwa, acei oameni-vaze cu brațele ridicate, acele figuri în triunghi simbolizând oameni în poziție de luptă, cu picioarele îndepărtate.

Iată de ce arta japoneză de astăzi, chiar dacă va ocupa de acum înainte un loc important în cadrul curenților celor mai avansate în ceea ce privește experimentul, păstrează întotdeauna un caracter specific ireductibil.

În românește de ALINA LEDEANU



Estetica ceramicii japoneze

Printre numeroasele personalități cu care am avut ocazia să mă întâlnesc în Japonia, impresia cea mai puternică mi-a produs-o Hadzim Arakawa. Nu mă refer la simpatii sau antipatii personale, ci la impresia puternică pe care mi-a făcut-o personalitatea lui de om al artei, adevărat erudit în domeniul esteticii. Ori de câte ori îmi amintesc de cuvintele lui, după care izvorul originalității ori al inovației trebuie căutat în starea sufletească a artistului, de atâtea ori îmi amintesc de el ca o întrupare vie a convingerilor și părerilor exprimate. Și din nou îmi răsună în urechi glasul lui cald, puțin estompat; apele mari, precum se știe, au un curs liniștit. O creație de artă autentică, spunea Hadzim Arakawa reprezintă în esență o reflectare sau o expresie a realității, dar totodată ea exprimă și experiența artistului în receptarea realității, și este un rezultat al vieții sale lăuntrice, spirituale. Varietatea de culori, linii, de forme plastice, existente în mod obiectiv în natura ce-l înconjoară pe om ne atrage atenția și devine adesea o sferă de aplicare a forțelor noastre spirituale, a procesului activ de receptare creatoare și de transfigurare. În mîna unui artist însuflețit de o idee precisă, de un plan concret, materialul trebuie să capete o formă concretă senzorială, să exprime într-un chip determinat esența, sensul, semnificația.

Mi-au rămas pentru totdeauna întipărite în minte mîinile acestui artist. Mîini neobișnuite. O palmă fină și în același timp puternică, degete drepte, viguroase ca ale unui pianist. Mîinile acestea reușesc să creeze în ceramică gama plastică necesară. După spusele criticilor de artă din Japonia, Arakawa are mîna cea mai iscusită și ochiul cel mai exact din toată țara. Cînd îl auzi povestindu-ți despre munca lui, nu-ți rămîne nici o îndoială că individualitatea creatorului, stilul lui, maniera lui de ceramist se realizează prin viziune și palpate. După părerea lui Arakawa, lucrul esențial în creație este înfrîurirea personalității artistului asupra materialului, care se exercită într-o corelație organică cu felul lui de a gândi, cu atitudinea lui estetică față de realitate. Aceasta reprezintă însăși temelia planului conceput, ea strunește fantezia, se află la originea căutărilor sale. În concepția artistului, arta se contopește în mod organic într-un tot unitar cu știința.

Scriind acum aceste rînduri văd înaintea ochilor mîinile minunate, mîinile de vrăjitor ale lui Arakawa, care apucă o bucată de lut obișnuit, o strîng între degetele lungi, și o transformă într-un vas minunat de o execuție plină de finețe; îndrăzneala concepției, zborul fanteziei află sub ochii noștri întrupare în material, trăiesc în linii armonioase și plastice. . . Înainte de a trece în atelierul de lucru, Arakawa ne propune să facem cunoștință cu cîteva exemplare de ceramică japoneză mai veche și mai nouă. În tot lungul peretelui, pe cîteva rafturi ale bibliotecii sînt expuse obiecte

de ceramică. Cuvintele lui Arakawa dau glas limbajului mut al lutului. El ne dă posibilitatea să înțelegem natura esteticului în ceramica japoneză, farmecul inegalabil al acestor creații ale unei țări îndepărtate, în care se reflectă viziunea și concepția despre lume și viață a artistului. Și, fără să vrei, îți zici că numai la prima vedere cotidianul este cotidian. Dacă acest cotidian îl privește un ochi de artist, totul în jur se transfigurează, se luminează de culori noi, nemaîntîlnite.

Printre diferitele specii de artă străveche, în țările Orientului, ceramica deține unul din locurile de frunte. Obiectele de ceramică — fie că e vorba de cele de uz cotidian, fie de cele decorative — vădesc în chipul cel mai direct năzuința omului spre frumos. S-ar zice că acest frumos se naște spontan din miinile artistului. Tocmai acest lucru îi atrage privirea la obiectele de ceramică, îți dă senzația unui contact unic, nemijlocit. Dintre toate speciile de artă populară japoneză, ceramica poartă, poate, caracterul cel mai accentuat japonez. Ai uneori impresia că pentru un japonez nu există o mai mare satisfacție estetică decît să admire o ceașcă sau un ceainic de ceramică, să le contemple forma, culoarea, ornamentul. De subliniat că ceramica este considerată adesea de japonezi ca o artă « intimă », legată indisolubil de viața oamenilor, de munca lor. De aceea obiectele de ceramică se disting nu numai prin caracterul lor practic și utilitar, dar și printr-un înalt nivel artistic. Obiectele ce-l înconjoară pe om trebuie să trezească plăcerea ochiului, bucuria, trebuie să devină o sursă de satisfacție estetică.

— Vă rog să priviți cu atenție compoziția acestui vas — ne spune Arakawa, luînd de pe raftul bibliotecii un obiect vechi de lut. Vasul se impune evident prin forma lui distinsă, prin compoziția echilibrată, prin simplitate și armonie.

Continuînd să țină vasul cu multă grijă în mînă, Arakawa îl apropie de lumina care străbate prin hîrtia mată de pe geam. Vasul parcă se transfigurează. Contururile, simplitatea, toată ființa lui, apar mai pregnante. O trăsătură caracteristică a ceramicii vechi este participarea organică a culorii la crearea formei. Un exemplu ni-l oferă ceramica lanșao din vechea Chină (secolele 35—17 î.e.n.), de o desăvîrșire uimitoare a formelor și a liniilor, precum și ceramica din Babilon și Tripoli. Legende spun că stăpînii mitici ai antichității lui și Hou, preferau culoarea neagră oricărei alteia. În tratatul străvechi « Ham Fei Tzi », se spune că în timpul împăraților legendați Sun, și lui, toate vasele de lemn, pentru mîncare ca și cele votive, erau colorate în negru și lustruite. Ceramica era cunoscută încă mult înainte de epoca lui Sun. Întrucît însă acesta s-a făcut renumit tocmai prin ceramică, putem presupune că introdusese în acest meșteșug un element nou. În capitolul « Si go » din cartea « Han Fei Tzi » se povestește că lui făcea vase votive, care erau negre pe dinafară și roșii pe dinăuntru.

— Acest vas, — continuă Arakawa — arătîndu-ne un alt obiect — se apropie prin compoziție și realizare plastică de cel precedent. El aparține însă secolului 14. Specifică îi este o anumită complicitate a formei, exprimată în aceste frunze stilizate. Dar dacă veți privi cu atenție aceste două creații, aparținînd aceleiași epoci și școli, nu veți putea să nu remarcați stilul lor specific, trăsăturile individuale ale artiștilor care le-au creat.

Cu grijă și adevărată gingășie, Arakawa ia în mînă rînd pe rînd alte vase, cești, statuete, le examinează și-și continuă domol explicațiile. Figurinele de ceramică sînt deosebit de expresive și executate cu un mare gust. Unele poartă amprente ale unei evidente arhaizări urmărite intenționat de artist. Altele, dau dovadă de o tratare convențională, subliniind caracterul simbolic al actului votiv.

— Priviți compoziția aceste figurine, ne spune Arakawa, și veți vedea cum se îmbină forța și armonia spirituală.

Mișcându-se de la un raft la altul, Arakawa parcurge o traiectorie istorică, trece dintr-un veac în altul, făcându-ne cunoștință în chip metodic cu genealogia acestor obiecte de lut, din cele mai obișnuite. Urmărim împreună cu el curba de înălțări și căderi, succesiunea fără de sfârșit a primăverilor și toamnelor în destinul ceramicii. O dinastie de meșteri în lut este înlocuită cu alta, școlile și genurile, talentele se succed unele după altele. Și împreună cu povestitorul pătrundem într-o lume de mistere și vrăji, creația lutului și a geniului uman.

Poezia lutului

— Veacul de aur al ceramicii — ne spune Arakawa — este incontestabil epoca Sun, care a durat câteva veacuri (10—13)

Este perioada cînd s-au realizat în China operele de artă cele mai desăvîrșite, în domeniul ceramicii. A fost momentul de maximă înflorire a artei lutului. Nici înainte nici după aceea, omul n-a reușit să mai prelucraze lutul cu atîta măiestrie, nici să creeze opere de o armonie și plasticitate inegalabilă.

Despre ceramica epocii Sun mi-a fost dat să aud multe, să citesc multe, să o admir în multe muzee și expoziții. De fiecare dată admirînd ceramica Sun, mă întrebam ce face ca aceste creații să producă o impresie atît de puternică. Măiestria olarilor din epoca Sun rămîne pînă astăzi o taină nedescifrată. În arta lor sălășluiește o forță misterioasă care te impresionează, deși totul pare foarte limpede, simplu în compoziție și realizare. Dar izvorul forței rămîne ascuns și de neînțeles pînă astăzi, ca și farmecul acestor creații. La prima impresie ți se pare că ceramica Sun poate fi ușor imitată, ușor repetată. Nici formele, nici figurile nu conțin nimic neobișnuit. Și materialul e cunoscut, și tehnologia artei. Totul e simplu și totuși totul e misterios. În decurs de opt veacuri, nici un artist nu a reușit vreodată să reproducă cu fidelitate măcar o creație a ceramiștilor din epoca Sun. Inevitabil se naște întrebarea dacă omenirea care a străbătut un drum uriaș de dezvoltare socială și estetică poate să renunțe la încercările de a-și însuși, de a înțelege culmile realizărilor artistice, de a le pătrunde specificul și a le pune în legătură cu noile idealuri sociale și estetice?

— Iată una din capodoperele ceramicii Sun, spune aproape șoptind Arakawa, de parcă s-ar teme că o vorbă spusă tare poate distruge feeria lutului. Privind potirul am avut senzația că el a fost adus ca un firicel de nisip pe insulele japoneze în timpurile acelea imemorabile, cînd ceramica Sun găsise mare răspîndire pe continent și în insulele apropiate. Cîte obiecte făcute de meșterii epocii Sun trebuie să fi ajuns în Japonia, de vreme ce peste o sută de mii de obiecte de lut, de o culoare deschisă, gri-verzuie, au fost găsite numai lîngă vechea capitală a Japoniei, Kamakura?

— Astăzi pe planeta noastră se mai păstrează foarte puține urme de ceramică Sun. A rămas pentru totdeauna pierdut secretul prelucrării lutului de către acești meșteri. Toate generațiile următoare de ceramiști n-au făcut decît să imite pe meșterii epocii Sun, dar nu s-au înălțat pînă la culmile măiestriei lor. Orice artist vede obiectul într-un chip original, individual, irepetabil. Și deși fiecare generație descoperă în epocile de artă anterioare aspecte, fațete noi, nu sîntem în stare să lămurim pînă la capăt secretele meșterilor Sun. Trebuie să recunoaștem că ei posedau un fel aparte de a trata materialul, de a se apropia de natura lui, îi cunoșteau altfel posibilitățile compoziționale și coloristice, știau să-i scoată la iveală în chip original,

valențele estetice. De acea, de-a lungul veacurilor, ceramica meșterilor Sun a rămas nedepășită.

Ascultându-l pe Arakawa vorbind despre ceramică îmi amintesc de cuvintele scrise cândva de cunoscutul fizician Joliot Curie: « Fiecare om lasă pe pământ o urmă de neșters. Fie că această urmă rămîne pe bara de lemn, fie că se imprimă pe treapta de piatră a scării. Mi-e dragă bara de lemn lustruită de numeroasele mîini care au atins-o, piatra treptei pe care s-au imprimat contururile tălpilor, mi-e drag sfeșnicul meu vechi de aramă, căci fiecare dintre ele poartă amprenta veșniciei ».

Povestind, Arakawa își îndreaptă atenția spre o piesă păstrată ca prin minune, părțicică vie a istoriei, care acum se odihnește în palma lui stîngă, susținută ușor de degetele mîinii drepte. Privind cu atenție desenul uluior de simplu al liniilor acestei cești, culoarea ei cenușie calmă, cu un anumit ton cafeniu, pictorul vede în ele expresia talentului, expresia plastică a unui gust rafinat. Și eu încep să am senzația că suprafața parcă puțin aspră a ceștii, porii ei, încep să emane valuri de spiritualitate. În letopiseșul simplu al liniilor, create de degetele meșterului care a învățat roata de olărit, vezi atita expresivitate și poezie, încît îți simți cuprinsă imaginația și ai senzația că atingi frumosul.

— Cunoaștem forța fantastică de atracție pe care o exercită ceramica Sun, spune în continuare Arakawa, privind ca un îndrăgostit ceașca străveche. Probabil că la data aceea principiul estetic cel mai important era simplitatea: obiectele păstrează parcă amintirea mîinilor care le-au creat, mîini pline de înțelepciune, amintirea ochilor deosebit de ageri ai artistului. Specialiștii au cercetat componența lutului pe care-l foloseau olarii din epoca Sun. Au fost reconstruite vetrele în care ei ardeau obiectele de lut. S-a ajuns la cunoașterea precisă a tuturor detaliilor ce caracterizau construcția a cinci vetre dintre cele mai renumite pentru ceramica din epoca Sun: Guaniao, Gheiao, Juiao, Diniao, și Tziuniao. S-a studiat regimul lor de temperatură. Am putea spune că le cunoaștem toate componentele. Dar se vede că nu de procedee tehnice e vorba. Este neîndoielnic că problema măiestriei artistice nu poate fi redusă la stăpînirea desăvîrșită a mijloacelor tehnice ale picturii, graficei, sculpturii sau ceramicii. Din nefericire, deși știm tot ce ne trebuie despre ceramica Sun, există ceva esențial ce ne scapă. Uneori, — spune în continuare Arakawa — lucrurile pe care eu le-am făcut în tradiția Sun, ar fi cu greu de deosebit la prima vedere de obiectele originale. S-ar părea că există totul, și totuși nu există nimic. Lipsește un flecușteț, un detaliu artistic, o nuanță. Se vede însă că în acest flecușteț rezidă tot secretul, toată taina artei. Și acest detaliu hotărăște totul. Bineînțeles nu urmăresc fetișizarea, glorificarea elementului irațional în creația artistică. Ceramica Sun ne este dragă nu numai ca un monument din vremuri străvechi. Respingînd concepția irațională despre artă, respingînd încercările care reduceau creația artistică la magie sau vrajă, m-am străduit să descifrez structura estetică primară a ceramicii Sun. Cred că originalitatea artiștilor Sun, care ne atrage și ne captivează în operele lor trebuie căutată în felul lor poetic de a vedea viața, în spontaneitatea cu care căutau să dea întrupare acestei poezii a vieții, în originalitatea rezolvărilor coloristice și de lumină. Ceramica Sun este dovada materială a capacității pe care rațiunea umană o are din cele mai vechi timpuri de a crea modele de artă ce nu au rival. Meșterii epocii Sun erau înzestrați cu un talent neobișnuit de a simți ritmul, de a crea compoziția printr-o viziune de spațiu. Pictorii din zilele noastre descoperă uneori în aceasta urme ale unei concepții intuitiviste.

Arakawa se apropie de raftul din colț pe care stau obiectele făurite de el în stilul tradiției Min. E cu totul altă lume. Ne aflăm în împărăția faianței decorative. Cînd admiri frumusețea obiectului uiți uneori de genealogia lui, de tradițiile ce i-au premers. Dar « prin trecutul îndepărtat cunoști prezentul apropiat, așa cum prin

întineric sesizezi lumina», spune un proverb popular japonez. La aceste obiecte admiri noblețea și simplitatea proporțiilor, plasticitatea formei, desenul original.

— Obiectele care ne înconjoară — spune Arakawa, coborînd cu grijă o tavă imensă rotundă — trebuie să dea oamenilor bucurie. În aceasta consta menirea profesiei de ceramist pentru meșterii epocii Min. Senzația frumosului nu trebuie să dispară, să se piardă în goana cotidianului. Am realizat această tavă acum cîțiva ani în stilul clasic al porțelanului Min. Am folosit ca material de bază lutul galben, deschis, dens, prelucrat în conformitate cu tehnologia propusă de mine. Meșterii din epoca Min foloseau două feluri de temperaturi la care așezau emailul pe suprafața ceramicii. La temperaturile joase (800 sau 900 de grade) se realizau nuanțe de verde, din acizi de aramă și nuanțe de maron din oxizi de fier. La temperaturi înalte (1200 sau 1300) se obținea emailul de nuanțe deschise, gri verzu. E foarte greu să obții asemenea temperaturi înalte într-un cuptor de olărit, dar ceramiștii au reușit totuși s-o facă acum 2000 de ani aproximativ. Pentru vremea respectivă era o realizare cu totul neobișnuită. Contemporanii noștri pun această realizare în același rînd cu descoperirea busolei, a tiparului, sau a prafului de pușcă. Tava pe care o vedeți a fost arsă de trei ori la temperaturi diferite, de la 1300 pînă la 1700 grade. Am folosit tehnic trei rînduri de email. Peste emailul alb s-au așezat desenele de nuanțe verzi și negru. Culoarea arămiu roșcată a fost așezată la a doua ardere. Aceasta contribuie la o expresivitate puternică și dă un efect decorativ obiectului. O problemă importantă a fost să găsesc corelația necesară dintre fundal și plantele cu valoare simbolică. Scopul pe care l-am urmărit a fost de a da obiectului expresivitate și de a reda un ansamblu coloristic.

Arakawa privește țintă desenul în relief de pe fundalul de email al faianței. După o pauză el așează din nou tava pe un trepied din lemn negru. Apoi, după o clipă de meditație, scoate de pe raft un vas aproape cilindric, de culoarea smaragdului, împodobit cu frunze mari de viță de vie de culoare aurie. Întocmai ca și tava, acest vas dovedește că ne aflăm în fața unui artist care caută căi noi în artă. Arakawa este preocupat să găsească o compoziție interesantă, expresivă, o formă și o culoare unică, să se apropie de ceea ce poate realiza numai geniul naturii.

— Succesul în munca noastră, continuă Arakawa, este determinat de capacitatea artistului de a studia cu atenție viața înconjurătoare în expresia ei plastică. De fiecare dată cînd pornește la realizarea unui nou obiect, artistul caută să-și definească din nou esența, substanța, forma, culoarea lui. Limpezimea absolută, este stadiul ce urmează acelei succesiuni de senzații și impresii difuze, cînd realitatea apare în contururi neprecise și parcă insesizabile

Maestrii din epoca Min, observă Arakawa, erau meșteri deosebit de iscusiți în înțelegerea culorilor, a luminii, a liniilor și a ritmului. Pentru a realiza acest vas, am folosit lut cenușiu, dens, care altădată se aducea din China sau Coreea. După prima ardere la o temperatură de peste o mie de grade, am obținut o masă albă de porțelan pe care am prelucrat-o cu email. Acesta a fost aplicat la o temperatură sub o mie de grade. În sfîrșit, a treia ardere a avut loc la șapte sute de grade pentru a fixa culoarea aurie.

Ascultîndu-l pe Arakawa îți dai seama că ai în fața ta un artist, care caută să pătrundă tainele firii, dar și să țină seama de gusturile, interesele, caracterelor oamenilor. Operele pe care le-a creat te uimesc prin simplitatea și pătrunderea profundă în natura obiectelor și structura materialului. Culoarea, nuanțele, ritmul de umbră și lumină dau naștere nu numai la forme, linii, spații, ele contribuie la reliefarea plastică a conținutului, a esenței interioare a obiectului.

În românește de T. N.

Piatră nisip s e n s

În *Izumo*, a treia din suita de cărți dedicată patriei sale de adopțiune spirituală, Lafcadio Hearn, scrie următoarele : « O pregătire esențială pentru înțelegerea unei grădini japoneze este să ai un ochi în stare să pătrundă frumusețea pietrelor ; nu a celor fasonate și dăltuite de mîna omenească propriu-zis, ci pur și simplu a celor făurite de natură. Înainte de a putea simți, într-adevăr simți, că pietrele au caracter, sunete și valori, nu ți se poate revela deplina semnificație artistică a unei grădini japoneze. »¹ Pentru un occidental, acest ochi se dobîndește printr-un studiu și o perseverență îndelungate; japonezul, în schimb, pare a-l poseda în chip firesc și nu-i de mirare, în condițiile unui sol frământat și modelat intens de erupții vulcanice, abundența, încă din cele mai vechi timpuri, a pietrelor « vrăjite » și înzestrate cu « puteri » neobișnuite. Din rîndul acestor pietre faimoase fac parte « Piatra morților » din Nasu sau « Piatra aducătoare de bogăție » din Enoshima și legenda cu pietrele care se închină în fața călugărului Daita cînd le propovăduia budismul, evocînd, ca spirit, legenda Pomului păsărelelor a Sfîntului Francisc, oferă o pildă de animism « à outrance ». Tot o exagerare, nu mai puțin definitorie însă, pentru specificul sensibilității nipone amintit, dar depășind superstiția și arbitrarul, o aflăm în pasiunea pentru pietre a marelui general și om de stat din secolul al XVI-lea Toyotomi Hideyoshi. La Kyoto, în grădina din jurul pavilionului Sambo-în se mai poate admira și astăzi piatra *Fujiko* pe care Hideyoshi o iubea atît de mult încît nu se putea despărți de ea niciodată și o ceată de samurai primiseră însărcinarea să o transporte, deși cîntărea nu mai puțin de o sută de kilograme, învălită cu grije în mătăsuri de preț, oriunde comandantul lor s-ar fi deplasat de-a lungul și de-a latul Japoniei.

Oricum, preferința japonezilor pentru pietre în aranjamentul grădinilor este un fapt îndeobște frapant pentru orice călător pe meleagurile lor și cuvîntul unui specialist ca Tsuyoshi Tamura : « Pare că japonezii preferă pietrele arborilor »², nu face decît să coroboreze această impresie.

Grădina japoneză, ca mai toate elementele de cultură și civilizație din Țara Crizantemelor, a fost la origine tributară ca materiale, formă, stil, concepție,

¹ LAFCADIO HEARN, *Izumo*, trad., Frankfurt am Main, 1921, pag. 10

² TSUYOSHI TAMURA, *Jardin japonais*, Tokyo, 1937, pag. 8

celelalte chineze. Ca și la chinezi, grădina, numită *shima* (insulă), presupunea un lac cu o mică insulă în centrul lui. De la o reproducere miniaturală a peisajului natural ea evoluează în perioada *Heian* (sec. IX-XII), sub influența stilului *Shinden-zukuri* care acordă preponderență funcțională grădinii subordonându-i construcția, spre o interpretare simbolică a lui, făcând posibilă trecerea spre simbolismul abstract și încifrarea dată cu influența filosofiei budiste Zen în perioada *Muromachi* (sec. XIV-XVI).

În tot decursul acestei evoluții, dragostea și sensibilitatea nativă a japonezilor pentru pietre izbuteste să stabilească o serie de norme călăuzind armonizarea lor într-un ansamblu care să participe deopotrivă din virtuțile artei și ale firii. Normele la care ne referim le găsim încă în primul îndreptar al grădinarului: *Saikutei-ki* datînd din jurul anului 1200, și au drept temei principiul respectului legii naturii, conform căreia, de pildă, pietrele aduse din munte nu pot fi folosite pentru a sugera un peisaj de șes sau un tărîm de mare.

S-a scris mult despre simbolismul, iradiația transcendentă, funcția rituală a pietrelor prețioase și semi-prețioase și mai deloc despre sensurile și corespondențele ce s-ar putea stabili, la fel de îndreptățit, despre cele « obișnuite » dar « înnoibilate », de șlefuirea imemorială a naturii care posedă în apă, vînt, mișcări seismice, niște artiști în stare să-i rușineze și pe cei mai prestigioși reprezentanți ai breslei. Cum altfel japonezul, al cărui simț estetic excepțional e indiscutabil, a ajuns să-și construiască grădina folosind ca axe de simetrie și accente expresive tocmai aceste mostre ale frumosului natural pe care nu le socotește mai prejos decît pietrele prelucrate numite *hakas*, ci dimpotrivă?

Desigur, exemplarele demne să figureze într-o grădină și pentru care se plătește un preț bun, nu se găsesc pe toate coclaurile; dar niciodată un grădinar nipon meritîndu-și numele nu și-a permis să corecteze cîtuși de puțin forma pietrelor naturale, simțînd instinctiv că ele aparțin unui alt ordin de frumusețe, poate superior, în orice caz cu o vibrație și un caracter inamendabile de către altcineva decît marea Fire¹.

Cînd pietrele sînt folosite ca table votive, monumente funerare, memoriale, rămîn tot necioplite și ideogramele săpate în ele — de altfel picturalitatea lor facilitează reușita — se armonizează desăvîrșit cu caracterul acestora. E ca și cum o statuie ar fi inspirată de un soclu impunîndu-i stilul frumuseții lui, și nu invers.

Ne ispitește gîndul să încercăm o tîlcuire a acestui unghi de a ierarhiza și structuraliza valorile estetice ținînd deopotrivă seama de specificul, etnic, rasial și geografic, cît și de moștenirea chineză preluată și modulată într-un chip original, dar ne oprim fiindcă ar depăși cadrul propus. Subliniem doar faptul că felul în care japonezii au izbutit să armonizeze și împlinească într-o sinteză superioară aerată, de gust desăvîrșit, plină de prospețime, sulețe și totodată aluzivitate complexă, construcția, grădina propriu-zisă, să împletească osmotic în mare și în detaliu frumosul natural cu cel artistic, păstrînd totuși fiecărui element component specificul său — este unic și inimitabil. Orice casă venerabilă de ceai cu mica ei incintă o dovedește irecuzabil.

O grădină japoneză, și mai cu seamă cea din piatră, trebuie să posede o calitate, de altfel cerută oricărui produs de artă al spiritului nipon pînă în zilele noastre, și anume cea designată prin vocabula *sabi*, una din noțiunile cheie ale esteticii clasice cristalizată sub influența ontologiei Zen. *Sabi* înseamnă însingurare, solitudine și deasemenea vechime, patină. *Sabi* conferă obiectelor ieșite din mîna omu-

¹ Socotim că nu le-ar strica acelor artiști care ajustează, la noi, cu dezinvoltură rădăcinile, obținînd exemplare kitsch-uri, să mediteze puțin asupra acestei atitudini (n. tr.)

lui, unei lanterne de piatră, unui vas de metal sau porțelan, unei cești de ceai, aspectul unui lucru al firii, liniștea și cumințenia lui atemporală. Cert, pentru a se obține această calitate e nevoie de conlucrarea timpului și, în primul rând, ca artistul să fie pătruns de o atitudine spirituală corespunzătoare, de o modestie consubstanțială, o « sărăcie », *wabi*, căreia, în Occident, i-ar corespunde într-
civa doar *Armud-ul* unui Meister Eckehardt sau Tauler. Dar, să-i dăm cuvîntul profesorului Suzuki: « A fi sărac înseamnă a fi desfăcut de lucrurile lumii, bogăție, putere, considerație și totuși să simți în adîncul adîncului tău prezența unui ceva care, mult mai presus de timp și rang, posedă valoarea necondiționatului »¹.

Alături de aceste două noțiuni în fuziune semantică și corelată strîns cu ele, se mai poate vorbi despre noțiunea de *shibui*, traductibilă prin astringență, restrîngere, reducere la esențial.

Piatra, cu liniștea ei densă, imemorială, cu urmele din veac ale trecerii vîntului, apei, zberii pămîntului, cu neclintirea ei pașnică, odihnitoare și de temei între toate elementele mobile, ades deslănțuite, ale firii și alcătuirii lumii, pare că poate însuma în cel mai înalt grad reperele estetice cu rezonanțe profunde în ontologie, creioane mai sus; și la însăși limpezirea, fixarea și îndătinarea lor, socotesc că a contribuit, în egală măsură cu influența climatului budhist de coloratură Zen, și dragostea ieșită din comun a japonezului pentru această fică dură a naturii, dar, în inima lui, alinătoare ca un obraz de față, mărturie numele mîngăios ce i l-a dat: *'ishi*. Dacă îl comparăm cu greoaiele *Stein*, *stone*, ori asprele și tăioasele *pietra*, *piedra*, *piatră*, ne apare cu atît mai evidentă afecțiunea tandră, luminată și singulară (și chinezii au folosit piatra nefasonată în grădinile lor, însă numai incidental și fără rol marcat funcțional) care, prin geniul rasei, l-a zămislit prefigurînd uluitoarea simbioză dintre gingaș și ferm, dintre floarea de cireș și spada de samurai, blazonul de unică noblețe spirituală a mirabilului Yamato.

Rememorînd faimoasele grădini din perioada *Muromachi* de la Kyoto, atribuite călugărului-artist Soami (1450-1530), grădini din piatră și nisip, *Karesansui* (peisaj sec) și îndeosebi Ryoan-ji-ul, înconjurat la japonezi cu venerația și dragostea pioasă menite în Occident bătrînelor catedrale, considerațiile de mai sus primesc consistență și temeinicie.

« Grădinile japoneze... sînt absolut frumoase, ele sînt grădinile desăvîrșit frumoase, o expresie a spiritului clasic cu nimic inferioară statuilor eline de zei », ² a notat Keyserling în jurnalul său după ce a vizitat Kyoto, iar Takuma Tono, arhitectul peisagist de renume mondial care a contribuit la răspîndirea și voga acestui tip de grădină în lumea întreagă, referindu-se în mod special la Ryoan-ji, îl supralicitează: « După ce ai văzut Ryoan-ji-ul, lumea nu mai este aceeași »³. Și nu sînt glasuri izolate.

La urma urmelor, de ce atîtea comentarii și semne de exclamație admirative în jurul a 15 pietre nu atît de neobișnuite pe cît te-ai aștepta și așezate pe un strat plat de nisip, mai exact de pietriș mărunt greblat în dungi mari, regulate? Nu cumva avem de a face aici cu un mit fals ca atîtea altele, hrănit de superstiție, legendă, mister îndoielnic, autosugestie?

Din vreme, totuși, umbra unui înțelept ghiduș și incomod (cînd au fost însă comози înțelepții chiar pentru cei bine blindați împotriva lor?) care răspundea « hodoronc-tronc » sau răsucea vîrtos nasul discipolului dacă-l întreba: « Ce-i

¹ D.T. SUZUKI, *Zen und die Kultur Japans trad.*, Stuttgart-Berlin, 1941, pag. 32

² H. KEYSERLING, *Reisetagebuch eines Philosophen*, Stuttgart-Berlin, 1932, pag. 549

³ TAKUMA TONO, « Rev. Est-Orient », vol. II, nr. 1, 1968, pag. 36

adevărul? », te acoperă parcă o clipă și-ți aduci aminte că ai citit undeva: « Cîtă artă se ascunde îndărătul absenței aparente de artă a artei japoneze ! »¹.

Într-adevăr, ai în fața ta 15 pietre presărate parcă la întîmplare, dar nu trebuie să uiți că această « întîmplare » constituie o manieră: *sute-ishi* (pietre abandonate) și a fost preferată de marele Rykiu, ilustrul maestru de ceași arbitru al artelor din epoca *Muromachi*; și dacă observi mai bine îți dai seama că ele sînt dispuse predominant cîte trei în cinci grupe aranjate subtil dar nu mai puțin riguros după clasică Proporție de aur în cadrul unui dreptunghi cu latura lungă de numai 14-15 metri; impresia de vast neîncrămînt vibrant, într-un spațiu atît de redus, nu o poți pune în legătură decît cu fericita cumpănire a spațiului gol cu cel « umplut » după numărul de aur amintit care și-a pus, de altfel, și în sensul acesta hotărît pecetea, pe toate realizările artistice ale creatorilor reprezentativi ai epocii, în frunte cu Sesshu, Sesson, Soami.

Din punctul de vedere al compoziției picturale (unei grădini japoneze i se cere și picturalitate) nu îi lipsește, deci nimic după cea mai elevat riguroasă exigență, modulînd fericit și raportul gol-plin, îndeobște, din păcate, neaprofundat și nerezolvat îndeajuns în plastica și chiar arhitectura peisajistică apuseană, poate și din cauza dificultății delimitării exacte a funcțiilor compoziționale respective, ținînd mai mult de sentiment decît de riglă și compas.

Dacă pornești pe urmele simbolurilor geometrice și matematice îndemnat de distribuirea pietrelor și începi să faci diferite calcule aritmetice, să eșafodezi triade și pentade sacre, să atribui faptului că ori de unde ai privi, în condiții normale de contemplație, nu vezi decît 14 pietre (una dintre ele ascunzîndu-se mereu), o semnificație metafizică *sui-generis*, poți ajunge, eventual, la anumite concluzii interesante, în orice caz, însă, vei ocoli datul ultim, esențial al Ryoanului. La fel, și dacă, înfierbîntîndu-ți imaginația vei «descoperi» taina « tigioai-celor purtîndu-și în spinare puii » (numele popular al grădinii) ori desluși în aspectul ei piscuri de munte ținînd deasupra unui plafon de nori sau insule risipite în mare ori vreo sinteză cosmografică și cosmogonică așa cum *Daisen-in-ul* din vecinătate, tot un « peisaj sec » faimos dar mult mai accesibil, ți-o îmbie neîndoios.

Te mai pîndește ispita, foarte ademenitoare dacă ești oarecum orientat în budism, de a specula în jurul ideii de vid interior simbolizat pentru japonezi de nisipul sau pietrișul mărunț ce este un element compozițional de bază și pe care piciorul nu calcă.² Alunecînd pe fîgașul acesta, pietrele risipite pe suprafața lui ți-ar putea lesne apărea conștiințe individuale angajate în procesul « destrămării », pe cale de a se « stinge » într-o ispititoare nirvană, « suprema stingere » a unei exegeze romanțioase, gen Gyellerup, alimentată de analizele filologice și semantice ale unor orientaliști din secolul trecut care n-au luat contact direct, în Asia, cu budiști practicanți și nici n-au avut posibilitatea să cunoască unele texte importante, date în vileag ulterior.

Cum să găsești, atunci, poarta de acces, modalitatea justă de a te apropia de specificul ultim al acestei grădini considerată de cunoscători mai mult decît un exemplar epurat al genului, un fel de arhetip de grădină spre care converg toate celelalte și unde își află sorgintea lor ideală, cum toate mobilele aerodinamice terestre și cosmice în pasărea măiastră a lui Brîncuși? Cum să pătrunzi prin hățișul simbolurilor, căci «în grădina Zen totul este simbolic, fiecare detaliu își are

¹ D.T. SUZUKI, *Essais sur le bouddhisme Zen*, Paris, 1965, vol. II, pag. 1341

² În filmul « *Ultimul Samurai* », Toshio Mifune, interpretînd rolul unui bătrîn samurai, într-un moment de mare cumpănă, pășește pe nisipul grădinii, și cele câteva urme rămase, expresie a uitării de-o clipă a « normei », devin un simbol de o sobră elocvență a zbuciumului său.

semnificația lui spirituală și psihologică »¹, pînă la un miez pe care acestea, în spiritul unui paradoxal *koan*², par mai curînd că intenționează să-l ascundă decît să-l reveleze?

Stabilirea unui contact direct între grădină și spectator care să devalorizeze « interpretările » și speculațiile de tot soiul, nu se poate face, hotărît, decît pe calea unei *Einfühlung* totale, a unei în-simțiri cît mai liniștit-pure, mai limpede și rotund concentrate, amuțind vocile intelectului și ale imaginației, ceea ce, cu puțină răbdare și bunăvoință, desenul, materialele, ambianța grădinii, îți oferă aproape de la sine.

Ryoan-ji-ul se destăinuie celui care știe să facă astfel *saikerei*-ul, închinarea cuvenită, ca o « grădină lăuntrică » cu un *sabi* de o vechime fără vîrstă, trecut imemorial recreindu-se neîncetat în prezent ca « prezență », cu un *wabi* fără fund de o nobilă și memărginită austeritate cuprinzînd în desprinderea ei lumea toată, o « solitudine eternă » fără izolare și închistare însă, bucurie neabătut calmă, preferîndu-se egal și lin în ea însăși, adevărarea aserțiunii: « golul este formă, forma nimic altceva decît gol »,³ « *actus purus* » al spiritului condiționîndu-le pe toate celelalte, forma lui abstractă imuabil mobilă și deplin auto-evidentă, frumusețe întru totul adevăr. . .

¹ ROBERT LINSSEN, *Lw Zen*, Verviers, 1969, pag. 221.

² Parabolă filozofică Zen

³ Hridaya sutra

Brâncuși

Privire din Extremul Orient *

Bienala din Veneția, în 1960, cuprindea, alături de o expoziție Brâncuși, o retrospectivă a futuriștilor. A fost pentru mine primul prilej de a vedea împreună mai multe sculpturi de Brâncuși. După părerea mea, nu există nici o legătură directă între futuriști și Brâncuși, așa încît cred că a fost mai curînd vorba de o retrospectivă comemorînd pe Brâncuși. Contrastul dintre futuriști și el mi-a lăsat o impresie covârșitoare. Pe de o parte, erau expuse lucrări de Boccioni și alți membri ai grupului, caracterizate printr-un dinamism exploziv și țipător, recomandîndu-se drept avangardă a secolului și a noii arte — «arta citadină» ; pe de altă parte, odihneau în tăcere, lucrările lui Brâncuși, în felul lor, o reminiscență a epocilor mitologice și folclorice. Dar mă întreb cine ar cuteza să afirme că futuriștii erau «cei noi», și Brâncuși unul din cei «vechi»? Operele lui Brâncuși poartă în ele un ce de o uimitoare prospețime, o prospețime ce transcende toate veacurile. S-ar părea că, departe de tendința năvalnică de a «citadiniza» arta, opera lui Brâncuși păstrează în subteran o viguroasă și necurmată legătură tocmai cu mutațiile secolului nostru. Pasărea în spațiu evocă de pildă fuselajul unei rachete, sau, poate, alt element mecanic ; dar îndrăznesc să afirm că ar fi o eroare să apropiem această lucrare de vreun element de acest fel. Brâncuși respiră simplitatea naturală, nesofisticată (*soboku*, în limba japoneză) iar nu simplitatea căutată (*tanjun*, în japoneză). Pasărea în spațiu se împărtășește din însăși simplitatea firii. Aceasta e de altfel natura întregii arte brâncușiene.

Parcurgînd operele sculpturii contemporane, rămîi întrucîtva perplex cînd ajungi la Brâncuși, căci lucrările lui nu dau dovada că artistul ar fi fost cîtuși de puțin preocupat de «nou» în alegerea materialului. Toate materialele folosite de Brâncuși sînt tradiționale. Din acest punct de vedere Brâncuși a fost extrem de fidel tradițiilor sculpturii europene. Și, firește, nu s-a îndepărtat un pas de tehnicile manuale, împotrivindu-se astfel curentelor «mecanizării» la modă. «Arta cere foarte multă răbdare, în chip deosebit presupune o luptă îndîrjită împotriva naturii materialului. Cînd e vorba de cioplire directă, nimeni nu poate cu adevărat considera că duce această bătălie pînă la sfîrșit. Modelarea în schimb e mult mai ușoară, căci modelînd poți reface, te poți opri, poți repara sau corecta ori de cîte ori este cazul. Dar în

* Reproducem sub acest titlu fragmente din articolul despre Brâncuși publicat de criticul japonez Nakahara Yusuke, în revista MIZUE (februarie 1968). Acest articol a fost al doilea din seria intitulată «Pioneri ai secolului 20»

Traducerea textului s-a făcut după versiunea engleză, pusă la dispoziția noastră prin bunăvoința Ambasadei Japoniei (N. red.)

cioplirea directă artistul se vede silit să înfrunte pieptiş natura inevitabilă şi nemi-loasă a materialului. Acesta-i adevăratul meşteşug (în franţuzeşte *métier*). În faţa unei exigenţe atât de mari aş spune că nu există cu adevărat artist mare în sculptură şi nici meseriaş de clasă. Degenerarea artei începe atunci când sculptura directă e abandonată : doar prin încheştarea prilejuită de aceasta, poate cioplitorul să dobîndescă victoria asupra materiei » (Brâncuşi). Aforismele lui Brâncuşi despre sculptură exprimă foarte bine credinţa care a însufleţit pe acest artist, ataşat cu atîta perseverenţă trudei manuale . . . sau poate că era vorba aici de pulsul şi zvîcnirea inimii acestui ţăran român, profund credincios mîinii umane?

Pe de altă parte, opera lui Brâncuşi se deosebeşte foarte mult de tot ceea ce a dat sculptura pînă la el. Datorită simplităţii (*tanjun*) formei, numeroşi critici au văzut în el un precursor al artei abstracte. Lionello Venturi spunea despre el : « A descoperit arta abstractă şi a avut curajul să n-o mai părăsească niciodată ». Fără îndoială că simplitatea în formă a fost una din calităţile artei lui Brâncuşi. Nu trebuie însă să pierdem din vedere faptul că majoritatea lucrărilor lui reprezintă tratamente ale unor obiecte înzestrate cu *substanţă fizică*, ca de pildă trupul omenesc, păsări, foci, şi altele ca acestea. Brâncuşi n-a creat motive geometrice. « Pentru unii, Brâncuşi este un expresionist, în ochii altora el apare ca unul din promotorii suprarealismului ; unii îl consideră un clasic ; un cubist ; un sculptor baroc ; un primitiv, sau unul din primii maeştri ai artei abstracte. Oriental şi mediteranean, bizantin şi gotic, discipol al artei negre şi al budismului, Frate al lui Socrate, Sculptor de mituri, Artist inaccesibil, — i s-au acordat toate aceste epitete, şi altele pe deasupra în încercarea de a-l descifra cumva » (Ionel Jianu). Fără îndoială că diversele etichetări propuse artei lui Brâncuşi îşi au fiecare partea de adevăr în raport cu felurile elemente identificabile în arta sculptorului român. Dar simplul fapt că varietatea de etichetări îşi are cumva justificarea, implică în mod necesar şi concluzia că arta sculptorului e de natură « plurivocă », şi că nu poate fi etichetată printr-un singur cuvînt. « Plurivoc » nu înseamnă însă cîtuşi de puţin « vag » : arta lui Brâncuşi se revendică de la o prezenţă transvizuală, şi se cere ca atare apreciată printr-un simţ mai comprehensiv decît vizualul în sens strict. Atunci cînd spuneam « soboku », mă refeream tocmai la recucerirea acestui simţ transcendent (*soboku* : simplitate în linia firii).

« Cînd priveşti un peşte nu-ţi concentrezi atenţia asupra solzilor lui. Eşti mai curînd atent la iuţea mişcărilor, la scînteierea coloritului, la corpul în zvîcnire şi la dîra luminoasă pe care o lasă în apă. Acesta este lucrul pe care aş dori să-l lămuresc. Dacă m-aş apuca să-i reproduc înotătoarele, globul ochilor, solzii şi aşa mai departe, aş ucide mişcarea şi, într-adevăr, n-aş obţine decît un « model » după realitate. Ceea ce vreau să prind e însă spiritul ». (Brâncuşi). Dar pentru era modernă, *a vedea* înseamnă în primul rînd a analiza, iar rezultatul analizei e concretizat într-un « model » fără viaţă. Cred că din acest motiv Brâncuşi s-a împotrivit sculpturii tradiţionale a secolului trecut, ca şi a secolelor precedente. Natura întrućiva religioasă a artei lui pare să izvorască tocmai din acest « antimodernism ». Mitologia, folclorul românesc, sculptura africană şi budismul — aşa cum transpar în arta lui Brâncuşi, ni se înfăţişează ca o tăgadă a naturalismului analitic caracteristic artei europene din era modernă.

O remarcabilă trăsătură a sculpturii brâncuşiene o constituie şlefuirea suprafeţelor materialului, fie el marmură sau bronz. Suprafeţele lui Brâncuşi sînt într-adevăr netede şi lucitoare ca o oglindă. Aceasta nu e însă doar o chestiune de tehnică sau de meşteşug. Împotriva tendinţelor sculpturii practicate pînă în secolul al 19-lea, — cea orientată spre analiza suprafeţelor, spre reconstituirea lor, spre reproducerea vizibilului exterior, în modul cel mai realist cu putinţă, — Brâncuşi

a încercat să dea luciu suprafeței conferindu-i în acest fel o calitate nouă, care o privează totodată de o trăsătură comună și, prin însuși acest fapt, absolvă ochiul de sarcina examinării detaliilor. Analiza suprafețelor e o întreprindere zadarnică. Operele lui Brâncuși cer o cuprindere deplină și simultană a obiectului ca totalitate. Este tocmai ceea ce subliniam atunci când spuneam că arta lui Brâncuși se cere apreciată de un simț mai comprehensiv decât ochiul. În 1924 artistul a realizat trei sculpturi, două în marmură și una în bronz intitulate «Începutul lumii». Brâncuși le-a dat numele de «sculptură pentru orbi». S-ar părea că avem aici sugestia că sculptura nu trebuie exclusiv cîntărită din ochi, ci și prin impresii tactile.

Dar cred că ar fi o greșeală să se acorde impresiei tactile o importanță prea mare în legătură cu «sculptură pentru orbi». Sensul acestei lucrări e mai curînd de a sublinia, dincolo de limitele vizualului, necesitatea unui simț mai cuprinzător. «Începutul lumii» e o lucrare foarte simbolică (nu întîmplător lucrarea e o extensie în seria «Muzei adormite», începută în 1910). Suprafața șlefuită are o mare importanță în suprinderea «scînteierii spiritului», așa cum spunea Brâncuși însuși... Prin ea sculptura se eliberează de povara «explicațiilor». După cum «Blue» de Franz Kline imaterializează culoarea albastră prin singulara calitate a suprafeței, Brâncuși imaterializează «forma» în calitatea ei ca atare.

În toamna anului 1966, am avut prilejul să văd «Expoziția de artă românească a Secolului XX», într-una din galeriile de la London Royal Art Academy. Subtitlul expoziției era «Brâncuși și conaționalii săi»; figurau acolo momentele cele mai reprezentative ale artei românești, de la începutul secolului și pînă în prezent. Am putut vedea atunci și un număr de lucrări ale lui Brâncuși, aparținînd galeriei de artă din Craiova și Galeriei Naționale din București. Este interesant de remarcat că lucrările din România par mai puternic marcate de elementul folcloric, și ele mi s-au părut mai puțin europene. Calitatea transcendentală a artei lui Brâncuși reflectă tradițiile sculpturii în lemn a țărânului român. Mai curînd decît primitivă, ea este dovada unei receptivități neîmpovărate de literă, ca în sculptura țărănească în lemn: sensibilitatea acestei arte este diametral opusă «realismului» european. Sculptura în lemn nu este un obiect de apreciat prin intermediul analizei, ea este hărăzită să fie apreciată ca întreg. Dar dincolo de aspectul exterior simțim existența unui contact intim cu universul, prin măduva naturii însăși. Trecînd mai întîi prin buna stăpînire a tehnicii realiste clasice, Brâncuși e totuși artistul care se reîntoarce spre iraționalul nepătruns din universul lăuntric omului. Mai mult, Brâncuși reușește să se apropie de el și să ni-l facă familiar printr-o simplificare a formelor.

E evident că, la un moment timpuriu al evoluției sale, intrînd în contact direct cu tradițiile sculpturale ale Europei moderne, Brâncuși a încercat să și le asimileze cît mai bine. Străduința lui era probabil aceea de a se cufunda în civilizația europeană nu atît în calitate de «român», cît în calitate de «european». Dar în 1907, odată cu «Rugăciunea» apare o schimbare de stil. E vorba de o tendință de a capta esența formei prin intermediul unor detalii exterioare; simultan se simte o unduire de simplitate naturală (*soboku*). Piesa fusese comandată pentru un mormînt. În anul următor «Sărutul» (nr.1) venea pe lume, moment de cotitură în cariera artistului.

Semnificația artei lui Brâncuși rezidă după mine în aceea că feciorul de țaran, coborît în plină civilizație a secolului XX, și-a consfințit întreaga viață aspirației de a regăsi contactul autentic cu sculptura. Și, întrucît era atît de bătrîn încît nu putea să nu pornească de la rădăcini premoderne—a fost în stare să dea naștere unei arte respirînd atîta osebîtă prospețime.

În românește de ANDREI BREZIANU

The background of the entire page is filled with large, expressive red Japanese calligraphy in a cursive style. The characters are dense and overlap, creating a textured, artistic backdrop for the central text.

JAPONIA
DE IERI
ȘI
DE ASTĂZI

Un călător român în Japonia anului 1918



N.D. FORTUNESCU

Caleidoscop

... După terminarea formalităților de vamă și pașapoarte, luăm trenul accelerat care merge spre Tokio, cu intenția de a ne opri mai întâi la Kyoto, fosta capitală, despre care ni s-a spus că este orașul cel mai frumos, aici păstrându-se mai bine decât oriunde caracterul original al vieții și artei japoneze. Gările mă uimesc prin curățenia și indicatoarele lor. În tren mă surprinde aceeași curățenie ideală care domnește peste tot ; fiecare vagon are un conductor care poartă uniformă și mănuși albe și îndeplinește în același timp funcția de servitor, măturând după fiecare stație interiorul și scările vagonului. Japonezii, mici și slabi, îmbrăcați în costumele lor simple și practice, intră în ordine în vagonul care are de-o parte și de alta câte o bancă lungă, tapițată cu catifea roșie, și se așează turcește unul lângă altul, lăsându-și sandalele de lemn jos, pe scânduri. Iată, o întreagă familie făcându-și apariția, petrecută de mai multe persoane ce par a fi rude ; pe peron își iau rămas bun, zicându-și unul altuia *Sâionară*, adică « la revedere », și își fac temenele în mod

¹ Fragmente dintr-o conferință publică.

reciproc, cel mai tânăr făcînd totdeauna încă o ultimă reverență. Respectiva familie se compune din cinci persoane: doi bărbați, două femei și un copil de vreo trei anișori. Nemaifiind locuri pentru toți, se așează mai întîi bătrînul, apoi bărbatul cel tânăr, iar femeile rămîn în picioare în mijlocul vagonului, cea mai tînără purtînd și copilul pe spate, legat cu un fel de bete, în așa fel că el stă ca pe un scaun. Niciodată n-o să vezi în Japonia un copil ținut în brațe ca la noi; japonezii sînt mai practici: cu sistemul lor de a-și ține copiii în cîrcă, femeia își păstrează mîinile libere. Cînd am văzut că femeile au rămas în picioare, m-am sculat să le ofer locul, gest care a provocat rîsul tuturor călătorilor, care comentau ignoranța mea cu privire la obiceiurile țării. Acolo, bărbatul este cel care trebuie să șadă mai întîi și apoi femeia, dacă mai rămîne vreun locșor; orice femeie care ar ocupa ea mai întîi un loc, lăsîndu-și soțul, fratele sau tatăl în picioare, ar comite aceeași nepolitețe pe care la noi ar face-o un bărbat în fața doamnelor!

Ajungem la Kyoto seara, într-o gară superbă, în stil european, luminată electric cu un lux orbitor și cînd ne găsim în fața gării spre a lua rîcșă care să ne conducă la hotel, rămînem uimiți de spectacolul ce ni se înfățișează înaintea ochilor: e greu să vă descriu ce impresie am avut, dar v-aș putea asemăna întrucîtva înfățișarea orașului cu o seară de sărbătoare națională la noi, cu deosebirea că acolo erau și mai multe lămpi colorate, în special niște lampioane lungi și subțiri, pe care erau scrise diferite reclame de-ale negustorilor, care-și recomandau astfel mărfurile, expuse aproape în drum, pe niște mese întinse în semicerc din fundul prăvăliilor pînă la marginea trotuarului. Și lume, lume « ca la moși »! În locul acesta se găseau majoritatea magazinelor cu « suveniruri » și a cofetăriilor, care vindeau răcoritoare ce nu se dovedesc pe la noi și care consistă dintr-un pahar plin de zăpadă în care se pun cîteva picături de sirop de zmeură. Rîcșorul ne conduce în trăsurile mult mai elegante ca cele din Manciuuria și cu o viteză, fără exagerare, mai mare decît a birjelor noastre de piață.

La miezul nopții sosim la hotel, străbătînd străzile înguste și întortochiate, și sîntem mirați că mai vedem prin prăvălioare pe micii comersanți cari sînt în același timp și fabricanți, lucrînd încă la sandale sau covoare de bambus pînă la o oră așa de înaintată.

Ulterior, am aflat că japonezul, care are o asemenea mică industrie, la care lucrează el, copiii săi și întreaga familie, începe lucrul de dimineața la șase și sfîrșește totdeauna după miezul nopții! E adevărat că el este mult mai migălos decît un european, dar prestează în schimb un număr îndoit de ore, și acolo fiecare om muncește! În Japonia nici n-ar putea face altceva. Cafenele nu există, berării nu există, cluburi nu sînt decît la Tokio și acelea numai spre a procura diplomaților europeni un mijloc de-a se vedea și de a încurca încă odată lumea cu combinațiunile lor politice! Jocul de cărți este interzis prin lege ca și orice alt joc de noroc și se pedepsește cu închisoarea, fiind socotit delict. Poporul este liniștit și cumpătat. Pe stradă nu vei vedea niciodată un om umblind fără treabă și nu vei auzi nici măcar discutînd cu aprindere două-trei persoane. Fiecare își are rostul lui și nu-și pierde vremea stînd degeaba la colțuri de stradă ca la noi. Omul care nu dovedește că are o ocupație onorabilă din care trăiește, este socotit vagabond și pe dată pedepsit. În fine, în țara aceasta munca este unicul scop al vieții și leneșul nu este vrednic de respectul copiilor săi.

În cele trei zile cît am stat la Kyoto, am văzut atîta ordine, atîta curățenie, și-atîta politețe încît mi-am spus, entuziasmat, că Japonia este cea mai civilizată țară din lume. În Kyoto am vizitat vechile temple șintoiste și budiste, unde credincioșii vin să se închine la un balaur și, pentru ca spiritele să le audă rugămintea, bat din palme ca la teatru, după care își spun rugăciunea jos, în stradă, lîngă scara

templului; în alte temple se află un clopot asemănător celui ce se pune la noi pe gîtul vitelor, și drept-credincioșii trag de o frînghie care face să sune clopotul și astfel zeilor li se atrage atenția că cineva îi imploră.

Japonezii cred în nemurirea sufletului și cultul morților este foarte dezvoltat. Fiecare casă își are cîte un mic altar unde se fac rugăciuni și la anumite zile se aduc ofrande morților, constînd în lucruri de mîncare. Morții se ard la crematoriu și cenușa este adusă acasă, de unde este pornită cu alai, însoțită de toate rudele și prietenii, femeile îmbrăcîndu-se în alb, în semn de doliu.

Tot la Kyoto am vizitat celebrul atelier de broderii artistice ale bogătaşului Nișimura, care cu o amabilitate neîntîlnită în alte țări, ne-a dat toate explicațiile cu privire la tablourile brodate, executate cu o artă și o migală care te fac să crezi că sînt pictate ! De asemenea, la Nișimura am văzut mătăsurile colorate, imprimate, de-o rară frumusețe din care se fac kimonourile scumpe pentru fetele bogate. În fine, ni s-au arătat lente, numite « obi », servind ca briu doamnelor, lucrute în brocart cu argint și cu fir de aur, capodopere de finețe și colorit și care nu se pot vedea decît în Japonia. Îmbrăcămintea este singurul lux al japonezilor.

Nici un oraș din Japonia nu mi s-a părut așa de impresionant ca Kyoto. El nu este un oraș comercial ca Osaka, Kobe, sau Yokohama și de aceea numai aici îți poți da seama de ceea ce au mai caracteristic și mai frumos japonezii. Bunăoară, la Kyoto am asistat la ceremonialul ceaiului și la dansul florilor de cireș. Aceste serbări se dau în fiecare an în prima jumătate a lunii aprilie, cînd cireșii sînt în floare. Imaginația noastră nici nu-și poate închipui ce este Japonia în timpul de « cherry blossom », adică al cireșilor înfloriți. E adevărat că și florile de cireș, ca toate florile lor în general, n-au nici un parfum, ceea ce este foarte curios, dar impresia produsă asupra ochiului de acest spectacol al pomilor, toți fiind aproape numai cireși, pe străzi și în grădini, este feerică ! În timpul serbării florilor, care ține vreo șapte-opt zile, grădinile sînt înțesate de lume și pomii sînt plini de milioane de mici lămpi electrice colorate, care noaptea, cînd luminează toți arborii încărcăți de flori, îți dau senzația că te afli într-o lume de basm. Iar dialogurile vesele dintre copii și femeile ce vorbesc monosilabic, îmbrăcate în costumele lor așa de multicolore și bătătoare la ochi, dau un farmec și mai mare spectacolului acestuia unic în toată lumea, pe care turiștii din toate colțurile pămîntului vin să-l admire. După cum se știe, japonezii au un mare cult pentru flori și serbează cu un deosebit fast florile principale ca irisul, crizantemele, azaleele și lotusul, dar nici o sărbătoare nu întrece fastul și frumusețea serbării cireșilor înfloriți.

Am plecat din Kyoto cu un mare regret și am luat drumul spre capitala Nipoului, unde am ajuns după cîteva ore de drum de fier.

Mergînd cu trenul, două lucruri te izbesc în deosebi: toate satele seamănă între ele și sînt luminate electric, și fiecare colțșor de pămînt este cultivat cu îngrijire. Cultura orezului este marea bogăție a acestei țări și cîmpurile sînt irigate cu o pricepere și o măiestrie neînchipuite. Cînd îl vezi pe țărănul japonez muncindu-și pămîntul, înclini să-ți spui că țărănul român se poate considera fericit, totuși, pe lîngă acești muncitori care stau zile întregi în mocirlă pînă la genunchi, pentru a pregăti terenul în care vor pune răsăd de orez și pe care, nu este zi de la dumnezeu, să nu-l plivească și să-l îngrijească !

Muncitorul japonez ? Cîștigă maximum 60-70 yeni pe zi, și e mulțumit ! E adevărat însă că și viața e foarte ieftină și suma aceasta îi ajunge ca să-i hrănească pe toți ai lui. În ceea ce privește îmbrăcămintea, ea e foarte sumară. Umblă desculț și cu capul gol și peste cămașa de cîneapă, poartă un kimono scurt, iar în loc de pantaloni, un fel de obiele.

Capitala Japoniei este un oraș de peste două milioane de locuitori, cu o înfățișare nici europeană, nici japoneză, care mi-a plăcut mai ales pentru imensele sale grădini publice și pentru misterul ce-l degajă curtea palatului imperial, care nu poate fi vizitat de nimeni — aceasta ar fi o profanare, — dar care totuși își deschide porțile spre o aripă, unde, într-un pavilion special, sînt primiți ambasadorii și se dau cîteodată serbări și baluri în cinstea diplomaților, sau de ziua împărătesei.

Japonezului i se insuflă de mic copil credința că Mikadoul este fiul soarelui, că individul trebuie să trăiască pentru patrie și să moară pentru împărat. Așa se explică fanatismul lor în război și faptul că generalul Nogi, care era un savant în arta războiului, și-a făcut harakiri, în momentul cînd a aflat că Mikadoul a murit. Monumentul lui turnat în bronz, nu prea reușit de altfel, se înalță pe una din străzile Capitalei.

Ceea ce impresionează de asemeni în acest mare oraș este mulțimea tramvaielor electrice, care mișună pe toate străzile cu o iuțeală destul de mare. Nici un alt oraș din lume nu posedă așa de multe tramvaie în raport cu populația. Ele trec unul după altul, purtînd fiecare un număr și în cifre latine, așa că te poți ușor orienta și nu stai la rînd niciodată, căci dacă primul e complet, în al doilea vei găsi cu siguranță loc. Capitala are și un teatru nou foarte frumos, aflat peste drum de palatul imperial, montat cu mare lux și construit în beton armat, avînd un restaurant splendid, o parte pentru europeni, iar restul, fără mese și scaune, adică pentru japonezi.

Teatrul la japonezi începe pe la orele 14 și se termină cel mai devreme la 12 noaptea. Se joacă de obicei 4-6 piese și rar se întîmplă ca cineva să aibă curajul să stea pînă la sfîrșit ! Scena este turnantă și cînd se schimbă actul, publicul vede cum dispăre tabloul întii spre a face loc celui următor, ce se prezintă cu actori deja în scenă, fiecare la locul lui, și spectacolul continuă pe dată. Numai după sfîrșitul piesei se lasă cortina care este splendid decorată, iar din punct de vedere estetic aranjamentul scenic este admirabil, satisfăcînd toate cerințele ochiului în privința perspectivei și a jocului de lumini.

Subiectele pieselor de teatru sînt luate în general din viața vechilor samurai și șoguni și tradiția interzice femeilor să se urce pe scenă spre a juca. Rolurile de femei sînt interpretate tot de bărbați, și de aceea, cei care își pot subția vocea ca să pară femei sînt foarte bine plătiți. Am cunoscut un asemenea artist care primea 10.000 yen de lună, fără să joace în fiecare seară.

Japonezii sînt foarte iubitori de cinematograf și de la un timp înapoi se duc cu plăcere și la filme europene și americane ! De pildă, cînd mă aflam eu la Tokio, îi pasionau filmele cu polițistul Nik Vinter ! Dar în Japonia nu există muzică la cinema. La fiecare film este cite un explicator, care nu se mulțumește să le povestească acțiunea, dar repetă și dialogul dintre personajii, căutînd să-și schimbe vocea cînd în sopran cînd în bariton, după cum e vorba de-o femeie sau de-un bărbat. Cinematografele sînt situate în « theatre street », unde se găsesc și tarabele negustorilor ambulanți.

Nașterea unui copil înseamnă o mare bucurie în familie și dacă, după un an sau doi, femeia nu dă semne că va fi mamă, ea poate fi, și este foarte des, izgonită din casa soțului. Bărbatul se însoară ca să aibă copii, pe care femeia să-i crească, îngrijind totodată și de buna stare a casei.

Căsătoria și divorțul se fac fără nici un fel de act scris, și fără vreo formă oficială. De cele mai multe ori, căsătoria dintre doi tineri este pusă la cale de către părinți, care nici nu-i întreabă pe viitorii soți dacă se plac, iar copiii nici prin gînd nu le trece să discute alegerea celor bătrîni, aceasta constituind o mare ofensă pentru părinți.

Pasiunea în dragoste este un lucru aproape necunoscut la japonezi, iar crimele pasionale nu se produc decît la cîteva ani odată și atunci toată lumea vorbește cu oroare despre « erou ».

Celebrarea căsătoriei este foarte simplă și seamănă întrucîtva cu cea din timpul romanilor ; tinerii, rudele și prietenii lor (într-un cerc restrîns) se întrunesc de obicei la tatăl ginerelui, și acolo, fără popă, fără act dotal, fără ofîter de stare civilă se ține o mică cîvîntare de către una din rude (cea mai în vîrstă), după care viitorii soți beau dintr-un păhăruț niște rachiu de orez, numit « saké », și sînt declarați uniți pe vecie !

Soțul, însă, poate divorța oricînd, iarăși fără nici o formă legală, dacă, așa cum am spus, soția sa nu face copii, sau, mai ales, dacă nu este destul de respectuoasă față de socru și soacră. Uneori, se întîmplă ca femeia să fie izgonită din casă cu copii cu tot, sau fără copii, absolut după placul soțului, care e stăpînul femeii, iar ea nu are nici măcar dreptul să protesteze. Alteori, cînd bărbatul a început să învețe că femeia nu e lucru de lepădat, își mai aduce în casă și alte două-trei, cu titlul de damă de companie, profesoară pentru copil sau ajutoare de servitoare. Din acest punct de vedere, bărbatul este un mare tiran, iar femeia, de-o naivitate și de-o resemnare de necrezut. Ea nu este întrebată niciodată într-o chestiune care privește familia, sau e consultată numai de formă. Este crescută în credința că bărbatul e o ființă superioară, că ea n-ar însemna nimic pe lume fără sprijinul soțului său, căruia zeii i-au dat dreptul de a o stăpîni cum va voi. E adevărat că, în ultimii 30 de ani, de cînd Japonia a făcut progrese uriașe pe toate tărîmurile, se vede o tendință ușoară de a o privi pe femeie cu mai multă considerație, dar în marea majoritate a cazurilor, ea e socotită ca o simplă fabrică de copii, ca o sclavă a casei.

Unul dintre obiceiurile urite ale femeilor este ca atunci cînd devin văduve, să-și înnegrească toți dinții cu un lac. În ultimii ani, guvernul a luat măsuri ca să se explice poporului că obiceiul acesta nu e frumos, și astăzi femeile au început să priceapă că gura îndoliată nu le face prea atrăgătoare.

În ce privește fizicul, femeile sînt mici, chiar prea mici, ai zice niște fetețe de 12-13 ani, dar sănătoase, cu un corp admirabil și de o grație remarcabilă ! Ele nu poartă pălărie pe capul acoperit de-o claie de păr în mai multe caturi, împodobit cu fel de fel de hîrtii colorate, sau cu piepteni de бага, lucrați artistic.

În picioarele goale, sau încălțate cu niște ciorapi albi din piele de mînușă, cu degetul cel mare despărțit de restul degetelor, ele poartă totdeauna sandale de lemn, încălțăminte foarte ieftină și practică.

Îmbrăcămîntea femeilor este, cum am spus, splendidă și cred că unul din farmecele acestei țări îl constituie bogăția kimonourilor. Și femeile pun atîta grație în mișcări și atîta drăgălășenie în gesturi, încît chiar dacă nu sînt frumoase, ele încep totuși să-ți placă. Aristocratele au piciorușele puțin întoarse înăuntru, în așa fel că, mergînd, fac pașii mici, cam strîmbi, cum nu vă pot explica, dar tocmai aceasta face ca femeile să fie și mai grațioase.

Copiii sînt pur și simplu adorabili. Japonezii îi iubesc mult și îi îngrijesc cu cea mai mare răbdare. Iar ei sînt de-o cumințenie rară. E de necrezut, dar în cele șase luni cît am stat în țara lor, nu am auzit un singur copil plîngînd ! Și cu costumele lor pitorești, cu capul gol, și cu sîndăluțele lor de lemn, parcă ar fi niște păpuși. Fetele de școală, ca și băieții între 8 și 14 ani, poartă un fel de fustă-uniformă, care nu e nici după moda europeană, nici după cea japoneză.

Școlile sînt numeroase și înzestrate cu tot confortul, iar cînd vremea e frumoasă, cursurile se țin în curte sau în grădină ; gimnastica se face în fiecare zi, cîte o oră ; profesorul îi iubește ca un părinte pe copii, servindu-le de sfătuitor toată viața, iar aceștia îl adoră pur și simplu. Toți copiii învață bine și aproape nici nu există

repetenți. Cît despre jocurile lor, faptul pare de necrezut : ceasuri întregi am asistat la orele de gimnastică și la recreații și n-am văzut o dată un copil plîngînd, sau bătîndu-se cu un altul. Plecarea de la școală se face totdeauna în șir, doi cîte doi, și ordinea e perfectă.

Ceea ce nu mi-a plăcut, însă, e lipsa de cîntece în școli. În genere, muzica japoneză nu prea m-a entuziasmat, fiindcă foarte rar poți desprinde o melodie din combinația lor de sunete cu pretenție de cîntec.

Am spus că japonezii sînt cît se poate de sobri și că alcool nu beau aproape de loc. Cu toate acestea, am avut ocazia să văd, uneori, și cîte un japonez turmentat de saké pe stradă, dar el nu făcea scandal ci se mîrginea să cînte sau să țină discursuri pe unde trecea.

Locuința, în genere, este foarte curată și nici n-ar putea fi altfel, căci nimeni nu intră încălțat în casă, sandalele fiind lăsate afară la ușă. Casele sînt făcute din lemn, iar cele mari, cu două etaje, din paiantă, și toate acoperite cu țiglă. Geamurile sînt numai de hîrtie, ca și pereții dintre camere. În interior, nici o mobilă, iar pe jos — covorașe de cîte un metru lungime pe 60 de centimetri lățime, care se numesc « tatami » și servesc și drept unitate de măsură pentru camere.

Am vizitat casa unui bogătaș care avea un interior splendid, adică n-avea nimic care să se vadă, avînd totuși lucruri foarte frumoase, ținute ascunse. Am fost poftiți să luăm loc pe cîte o pernă simplă, unde stînd turcește, ni s-a servit pe o mică măsuță cu trei picioare, splendid lucrată, fructe, ceai și saké. Apoi, gazda ne-a explicat că ei nu au nici o mobilă, căci e inutilă. Hainele, ca și așternutul, se păstrează într-un dulap în zid care se deschide prin uși mari, în felul celor de la vapoarele noastre: într-o parte și în alta; seara, se scoate din acel dulap salteaua și se pune jos, apoi perna bărbatului, care e ca a noastră. Cît despre doamne, ele au un mic taburel îmbrăcat în stofă, pe care îl pun sub cap, la ceafă, pentru ca, astfel, să nu-și strice pieptănătura, foarte complicată, și care se aranjează de obicei cam o dată pe săptămînă.

Am mai văzut în casa aceluia bogătaș niște tablouri foarte frumoase, pictate pe hîrtie și pe mătase, lungi și înguste, care se numesc « kakemonouri » și din care numai două erau atîrnate la vedere, celelalte vreo două sute fiind păstrate cu îngrijire în dulap, la fiecare zece zile schimbîndu-se tablourile expuse cu altele scoase de la rezervă !

Mîncarea japonezilor e foarte bizară și ei mănincă atît de puțin, că te miri din ce trăiesc. Piînea și mămăliga sînt cu totul necunoscute.

Am fost invitat într-o seară la un mare restaurant de noapte din Tokio. Ni s-a adus întîi, ca aperitiv, un soi de năut prăjit cu « saké », apoi un fel de supă care avea înăuntru niște bucățele mici de pește, cîteva mînatârci, mi se pare, și alte legume, care mai întîi sînt ținute zile în șir în oțet. Zeama e doar de formă, căci nu se mănîncă decît ce e în supă, ajutîndu-te cu două bețișoare lungi cît creionul. Japonezii nu întrebuițează nici furculița, nici cuțitul, nici lingura. După supă aceasta, ni s-a servit ceva care nici azi nu știu dacă era carne sau pește, dar cred mai degrabă că era un fel de pastă compusă din carne și pește (ceva à la galantină de iepure amestecată cu lacherdă) și care, drept să spun, mi s-a părut cam dubioasă la gust. . . La toate acestea, în loc de piîne, ni s-a dat orez fiert, servit foarte elegant în niște vase de lemn, splendid decorate, ca și bețișoarele cu care trebuia să apucăm bucatele. La sfîrșit, ni s-au servit prăjituri și înghețate, singurele feluri familiare nouă.

Conform obiceiului localului, am angajat cu ora, pentru numai trei persoane cîți eram, cinci gheîșe și anume: trei pentru servit și cîntat și două dansatoare. La plecare, toate gheîșele, precum și patronul, ne-au petrecut pînă jos în stradă,

mulțumindu-ne pentru cinstea pe care le-am făcut-o vizitându-le localul și cu rugămintea de a reveni dacă ne-a plăcut.

Gheișele sînt fete tinere, uneori în vîrstă numai de zece ani, care urmează o școală specială, fie de dans, fie de muzică și canto. Aceste gheișe, fecioare în marea majoritate, sînt angajate la diferite restaurante de noapte, fiind plătite cu ora.

Pînă acum cîteva decenii, acest popor trăia izolat și era foarte refractar la orice civilizație europeană. În ultimii treizeci de ani, însă, au început să trimită studenți prin toate școlile renumite din Europa și America, dar mai ales în Germania. Prinț-o muncă uriașă și cu o perseverență de neînchipuit, această țară a ajuns, în scurt timp, să aibă cele mai grandioase șantiere pentru fabricarea vapoarelor, mașini industriale de tot felul, colosale uzini electrice, de produse chimice și în fine, absolut de toate. Japonia posedă mine de aur și argint, păcură și mai ales aramă, de o calitate superioară și într-o cantitate enormă.

În Japonia, legea se aplică deopotrivă pentru toată lumea: atît pentru cel bogat, cît și pentru cel sărac, pentru micul funcționar cît și pentru înalții demnitari ai statului, atît pentru cei fără « proptețe », cît și pentru cei cu « rude la Ierusalim ». Și toate acestea numai pentru că locuitorii de care am vorbit au sentimentul datoriei. Încă de mic, copilul știe care sînt îndatoririle sale și este învățat să și le îndeplinească totdeauna bine și la timp. Elev la școală, el învață, căci știe că aceasta e datoria lui, cuvintele « a trage la fit », sau « a trage clapa » fiind cu totul necunoscute în dicționarele lor.

În Japonia, funcționarul vine exact la ora reglementară și nu pleacă nici cu o clipă mai înainte. Primește cu amabilitate pe orice cetățean și-l servește, cum e firesc, cît poate mai bine, fără părtinire și... fără bacșiș !... Furtul, abuzurile și toate matrapazlicurile se pedepsesc cu cea mai mare severitate. Regulamentele și ordonanțele date în interesul general se respectă. Automobilele merg cu o iuțeală rezonabilă, pe străzi, fără să te asfixieze cu dîra de fum de ulei și să-ți spargă timpanul cu claxoanele lor barbare...





◀ În rășă la Nagasaki

Procesiune la Niko
Public înainte de procesiune (la Niko).





Carte poștală ilustrată

RADU LUPAN

Cărți poștale ilustrate din Tokio

1971

Ziua întâia

La aproape două mii de kilometri de Honolulu treci peste o imaginară linie a timpului și, în aceeași clipă, ziua de la care mai așteptai iluzii sau amânări s-a terminat. E ora prinzului sau a unei după-amiezi abia începute și, cu toate acestea, prevenit sau neștiutor, ai trecut într-o altă zi și ai pierdut definitiv ce n-ai făcut în cealaltă, pînă acum o clipă.

Ești într-una din cele trei grădini ale jet-ului Boeing 474 care zboară spre Tokio și încerci să deslușești în imaginara fereastră deschisă către pămîntul de jos, cîte petale are floarea de portocal sălbatic de pe panoul din față. E un joc al resemnării, ai vrea parcă să spui, că nu e chiar prima zi pierdută. Te afli însă pe un avion al companiei *Japan Air Lines* și pînă să te amăgești, cu un *haiku* potrivit împrejurării (pentru că tot răsfoiesc un volum de poeme): « Înfloresc și-apoi le privim

și-apoi / se-ofilesc și-atunci . . . » se oprește lângă tine o stewardessă. Îmbracă-se asemeni unui personaj de stampă, într-un kimonou de brocart în culori și flori, lucind pal, îți oferă cu mișcări delicate și grațioase un fragil memento, poate pentru a te consola, poate pentru a-ți aminti că ziua poate să te înșele și să se termine înainte de a se termina.

Pe o hîrtie tradițională japoneză, *shikishi*, faimoasa caligrafă Shunso Machi, a înscris în verticală, cu trăsături apăsată și capricioase de penel muat în tuș un singur cuvînt: « *Taiyo* » — ocean.

Și trecînd peste linia internațională a timpului, gazdele prevenitoare îți sugerează poate prin cuvîntul înscris în florituri și linii: să nu uiți că navighezi de-o zi, de-un an, de zeci de ani pe un vast ocean temporal și că nava pe care te afli străbate prin oceanul aerian doar distanțele, nu și zilele. . .

N-ai apucat bine să accepți această sugestie și să cauți să o și uiți, cînd auzi prin difuzoarele avionului un glas melodios dar în același timp ușor stînjenit care-ți întrerupe meditația: *We are sorry, but we are expecting a little turbulence*. Cel de al treilea ocean, acolo unde se nasc și rătăcesc furtunile, se zvîrcolește undeva în hăul de dedesubt al celor unsprezece mii de metri, și o clipă, te uiți la cartonul alb pe care-l mai ții în mînă, întîlnești desenul înflorat al liniilor de tuș și ești gata să recunoști că te-ai grăbit. . .

Crengile de portocal sălbatic și florile roz-albăstrui prind a se scutura, cartonul îți alunecă din mînă, luminile de deasupra capului vibrează intermitent, fotoliul în care stai trepidează la început mărunț și apoi din ce în ce mai zgîlțit, avionul întreg pare a ezita între a zbura și a se scutura și toate lucrurile din jur capătă un contur incert și ondulant.

Ridici privirea și descoperi singurul punct fix — cele trei stewardesse care pînă acum treceau grațioase printre fotoliile cabinei, s-au așezat pe scaunele rabatabile, atașate pe peretele din fața pasagerilor și coborîte special în aceste împrejurări. Cu un zimbet firesc, ele par să continue o conversație începută cine știe de cînd și care le absoarbe întru totul.

Surîzi jenat, privești cu cită încîntare mai ești capabil nuanțele subtile de albastru, de negru luminat de reflexe vag argintii, de galben înfiorat de nervuri suav violete ale kimonourilor acestor fete, descinse parcă din acea procesiune tradițională a dansului și a culorilor numite « *myako dori* », și te întrebi dacă nu cumva au citit ceea ce spunea, nu-ți mai amintești, unde, Camus: « *Nu aștepta judecata din urmă, ea are loc în fiecare zi* »

Să-ți dai seama că dacă ar fi citit ce spunea Camus, lucrul nu ar avea nici o importanță. . .

Într-o altă zi, dar tot în ziua intîia

Imersiunea în oceanul uman al Tokio-ului nu-ți dă decît rareori puțină rătăcirii în altă dimensiune decît a prezentului. În avionul cu care coborîsem spre seară, printre luminile lunecătoare roșii și albastre, pe un aeroport ale cărui dimensiuni se pierdeau în întineric, eram mereu îndemnat să cobor în timp și din mine. Firește și avionul era un prezent, ba chiar dintr-un punct de vedere un prezent absolut, deoarece nimic din ceea ce e la bordul avionului nu are vreo relație obligată cu trecutul. Poate și de aceea în timpul zborului simțeam nevoia să mă observ, pentru a institui o legătură necesară cu acel pe care-l lăsasem la sol, o legătură necesară autentificării acestui prezent prin constituirea unui plan secund de existență.

Procesiunea oarecum ceremonială a serviciilor din avion, procesiune dominată de culorile tradiționale japoneze: roșul purpuriu, albastrul nuanțelor spre verde sau spre vagul violet, portocaliul mai intens sau mai pal, kimonourile cu piscurile de munți înzăpeziți, cu dragoni, cocori sau lotuși, salata de mimoze sau

sandviciul de alge, erau tocmai elementele unui joc cu trecutul, menit să sugereze acest al doilea plan. În Tokio însă aveam să rătăcesc mai cu seamă în prezent.

În anul 1923, o imensă zguduire a pământului, marele cutremur din Kanto, urmat de un imens pîrjol, distrugea o vastă arie a oraşului Tokio ale cărui clădiri aveau să ardă timp de trei zile. În conştiinţa contemporanilor aceste uriaşe distrugerii aveau să aducă schimbări profunde care aveau să se traducă atît pe plan material cît şi spiritual. « Am privit la oraşul prefăcut în cenuşă şi n-am putut să nu rămîn uluit, scria unul din cunoscuţii literaţi ai epocii *Taisho*, Uni Koji. Un oraş atît de mare, clădit în peste cincizeci de ani, să piară într-un fum subţire ca aerul numai din cauza unui puternic cutremur ! »

O mai acută sensibilitate faţă de caracterul relativ al unor valori care păreau neclintite, venerate tocmai din pricina acestei ipotetice stabilităţi, avea să urmeze dezastrului. Sato Haruo, unul din cei care aveau să înregistreze printre primii această schimbare, mărturiseşte : « cele cinci sau şase zile au fost pentru mine ca un moment al eternităţii neîntrerupte. Deşi nu prea limpede conştient de acest lucru, am simţit că totul e deşertăciune. »

Rezultatul final e descris în cuvintele altui scriitor, Kikuchi Kan, astfel : « Am văzut uriaşa, enorma putere distructivă a naturii şi am ajuns fără ezitări la gîndul că ideea naturii veşnic favorabile oamenilor nu este adevărată. . . Marele cutremur a avut drept consecinţă o revoluţie socială. Proprietatea, poziţia şi tradiţia s-au prăbuşit total şi lumea în care trăim a devenit o lume în care succesul este obţinut numai prin pricepere. A devenit lumea celor care pot munci cu adevărat ». . .

Poate că nu tot ce părea scriitorului Kikuchi Kan a se fi prăbuşit, s-a năruit, într-adevăr, în urma seismului din 1923. Dar ceea ce s-a întîmplat nu e mai puţin însemnat. Pierzînd într-un fel mărturiile legăturilor lui cu trecutul, Tokio-ul a devenit un oraş al prezentului, şi, în perioada reconstrucţiei, edificiile care s-au ridicat au luat drept model arhitectura americană, firmele de neon au început a lumina cerul oraşului, betonul, fierul şi asfaltul au devenit tot mai dominante într-un oraş care constituie centrul spiritual al unei vechi şi tradiţionale culturi.

Stăteam la fereastra hotelului şi priveam cerul de iarnă al acelei dimineţi plumburii care coborîse foarte jos deasupra înaltelor clădiri, cu turnurile abia vizibile împungînd norii, deasupra autostrăzilor ridicate pe stîlpi uriaşi care le treceau, şerpuitoare, peste case şi drumuri, deasupra trenurilor care se încrucişau mereu pe şinele cocoţate şi ele undeva pe poduri suspendate, peste străzi şi edificii ; şi deodată întreg peisajul se luminea de un fulger alb care nu venea din cer, străbătînd orizontul vizual al ferestrei şi dispărînd în timp ce-l urmăream cu privirea, în vîlmăşagul de şine, de poduri şi de autostrăzi. Foarte exact nu aş putea spune dacă era *monorail*-ul sau noul tren expres dintre Tokio şi Osaka, dar ceea ce ştiu e că am avut atunci senzaţia netă că norii, cerul şi dimineţa aceea plumburie nu coborîseră deasupra Tokio-ului, ci fuseseră produse de oraş şi ridicate mecanic la distanţa şi perspectiva necesară pentru a crea dimineţa de iarnă a milioanelor de locuitori ai metropolei.

Există, în civilizaţia modernă, o tiranie a prototipului şi a reproducerii lui în proporţie de masă care uniformizează oamenii şi obiceiurile, sentimentele şi relaţiile, imaginaţia şi oraşele. Construcţiunile din Tokio, unul din cele mai mari oraşe ale lumii, reclădit de cîteva ori ca urmare a unor vaste distrugerii, repetate în decurs de două-trei decenii — au evitat această monotonie nu atît prin structura lor cit prin detaliile urbane care le însoţesc, şi, poate mai mult decît atîta, prin forţa şi vivacitatea cu care se impun aceste detalii.

În primul rînd culorile ; oraşul ameninţat de cenuşii metropolelor a colorat trenurile interurbane în roşu, indicatoarele de pe autostrăzi în alb şi verde, cabi-

nele telefonice din sticlă și aluminiu au acoperișuri intens purpurii, iar înăuntru telefoanele sînt albastre, afișele cu caligrafia lor somptuoasă și complicată sînt aruncate peste tot într-o rafinată dezordine de linii și pete colorate intens, pretutindeni răsar firme verticale cu literele roșii, verzi sau albastre jucînd fie pe un fond alb sau transparent, fie pe negru sau oranj, fixate pe rețele metalice aproape invizibile sau unduind pe lungi fișii de pinză sau mătase. În cartierele comerciale sau în centrele de amuzament strada pare, din această cauză, a fi mereu în sărbătoare.

Formele arhitecturale au ocolit parțial imperativul standardizării materialelor și metodelor moderne de construcții, sau acel al economicității, păstrînd ceva din principiile clasice ale arhitecturii tradiționale japoneze. În eleganta evitare a simetriei, în tendința de simplificare a liniilor, de utilizare a oțelului și betonului în structuri apropiate de modul de folosire al coloanelor tradiționale din lemn și al pilonilor de piatră, s-a atenuat primejdia monotoniei, a coșmarului din beton și fier.

Sub podurile metalice s-au ivit mici și pitorești restaurante și magazine, pe sub uriașele brațe geometrice de beton ale autostrăzilor suspendate au fost aranjate fișii prelungi de gazon verde, sau șiruri de copaci, iar încrucișările de șosele, străzi și drumuri au fost desenate în curbe elegante și suple, continuate în jocul de linii sinuoase ale pasarelelor aruncate pe deasupra străzii, în arcuiri de balustrade cu vergele albe.

Circulația cu mișcarea ei cînd lentă și pestriță de oameni, automobile și camioane, cînd nervoasă și precipitată, se transformă uneori într-o accelerată succesiune de linii și fulgerări de culori desfășurate pe mai multe nivele și într-o caleidoscopică alternare de ritmuri contradictorii.

Dar poate aspectul cel mai caracteristic al vitalității acestei uriașe metropole este mișcarea oamenilor ei. Nu știu dacă pe vremea vechiului Edo — tablourile și stampele de epocă ni-i arată pe vechii locuitori în kimonouri și cu umbrele, pe străzi cu tramvaie cu cai și cu magazine cu un cat, din lemn, și acoperișuri de olane — portul, observarea complicatelor și ceremonioaselor etichete sociale, nu făceau ca forțata de pe străzile principale să fie mai pitorească, mai aproape de un real spectacol. Astăzi însă fluviile de oameni care coboară pe gurile metrului, care la ora prînzului inundă străzile din centru, care spre înserat iau cu asalt trenurile de centură sau populează piețele și localurile din Asakusa, Ueno, Ginza sau Yurakucho, îți dau impresia nu a unui furnicar uman anonim, ci a unui flux și reflux vital, călăuzit de țeluri bine determinate, cu o vizibilă forță de a schimba și crea peisaje și așezări, de a înțelege și de a nu se lăsa total stăpînit de legile obscure sau oarbe ale marilor aglomerări urbane. Este adevărat, e doar o impresie și statisticile, probabil, o risipesc chiar dacă nu pe de-a-ntregul; și totuși, străbătînd spre seară cartierele din centru, senzația de neostenită vitalitate e copleșitoare.

Și tot așa cum dimineața ei fuseseră aceia care ridicaseră cerul plumburiu deasupra orașului, acum îl schimbaseră cu un cer incendiat de luminile violent colorate ale firmelor și reclamelor de neon, ale ciorchinilor de globuri luminoase, ale romanticilor felinare dintr-o epocă apusă, ale lanternelor care se legăna ușor în vîntul rece de iarnă.

Poate într-a doua zi, poate într-a treia

Privesc apa verzuie întunecată, zidurile de piatră acoperite de mușchi care se înalță dincolo de șanțul de netrecut, punți și poduri ducînd spre alte ziduri îngrite de vreme și alte șanțuri umplute cu apă — o cetate neclintită parcă de veacuri.

Pe aceste locuri se înalță acum cinci sute de ani vechiul castel feudal al *shogunilor Tokugawa*, devenit în secolul trecut, odată cu restabilirea puterii împăratului,

palatul imperial. Pe o suprafață de mai bine de o sută de hectare, printre curți interioare, parcuri, poduri, ziduri de cetate care șerpuiesc de-a curmezișul unor coline acoperite de pini, pe după șanțuri de apă, se întrezăresc pavilioanele noului palat imperial reclădit după bombardamentele ultimului război.

Pe una din porțile de răsărit, peste șanțul exterior treci o punte din blocuri de granit. Drumul care duce înăuntru e asfaltat ca și aleile interioare și pătrunde în parcul imperial.

În fața porții din zid, deasupra căreia e o streășină arcuită din olane verzi-roșcate, m-am oprit o clipă. Aici, pe locul acestei porți, denumită Sakurada, poartă care ducea către vechiul castel Edo, a fost ucis în 1860, li Naosuke, primul ministru al *shogunat*-ului. Faptul avea să marcheze începutul unui declin, declinul izolării japoneze de lume, declinul diviziunilor și posesiunilor feudale. Japonia avea să traverseze de atunci epocile frământate ale perioadelor *Meiji* (1867-1912) și *Taisho* (1912-1926) ca să ajungă la perioada *Showa*, care continuă pînă în vremurile de azi.

O clipă mă gîndesc că nu trec pe sub o simplă poartă de piatră și lemn, ci pe sub o poartă care îmi deschide posibilitatea de a avea o altă perspectivă a istoriei japoneze. Am pătruns pe un culoar de asfalt care dă printr-o altă trecere, într-o largă piață pietruită, semănată ici și colo de pîlcuri de pini cu verdeța mai rară și pălită pînă la negru de asprimea vremii. În piața vastă, grupuri mai mari de oameni, sau perechi, rătăcite parcă de alte grupuri, înscriu o singură direcție de mers, pînă la un punct mai dezordonată și zgomotoasă, apoi mai lentă și mai ceremonială. Mă îndrept și eu către șanțul lat de apă la care au ajuns cei dinaintea mea și mă opresc și eu, pare-se, precum se cuvenea, înainte de a porni mai departe către podul de piatră care trece peste apă.

O familie probabil, deajuns de numeroasă, cu bătrîni îmbrăcați în kimonouri tradiționale, cu flori, dragoni și păsări, în picioare cu ciorapi albi și sandale cu benzi de piele roz, cei mai tineri în veșminte moderne de culori întunecate, invariabil întunecate în timp de iarnă, și printre ei numeroși copii cu stegulețe colorate în mînă, se fotografiază. Grupul are în spate podul, clădit pe arcade masive dar elegante, cu balustradele întrerupte din loc în loc de coloanele de fier cu globuri albe. Dincolo de pod e grilajul unei porți, după care la o oarecare distanță se zăresc două santinele stînd de gardă în fața unei alte porți cu streșini arcuite, care duce cine știe unde, spre colinele împădurite, cu pini desenați net la orizont.

Fotograful amator sau profesionist a izbutit în sfîrșit să aranjeze grupul familial într-o poziție mai mult sau mai puțin demonstrativă față de ceea ce se poate zări în planul doi și trei. După o convenită pauză mă îndrept grăbit pe pod și ajung la grilajul de unde am și eu privilegiul de a privi de la depărtare cele două santinele cu căști și jambiere albe făcînd de gardă în fața aceleiași porți închise, cu streășina arcuită pe deasupra.

Mă uit îndelung, căutînd să-mi dau seama dacă îmi scapă vreun amănunt și nu zăresc altceva decît ce am mai spus. Mă întorc atunci la cei de lîngă mine, bărbați și femei, tineri și copii — toți privesc în aceeași direcție: spre poarta cu streășină arcuită. Mai stau o clipă și plec, și ajuns la celălalt capăt al podului, privesc înapoi.

Oamenii sînt tot acolo, dar de unde m-am oprit se zăresc siluetele arcuite ale acoperișurilor cu olane verzi, umbrele prelungi și albe ale pavilioanelor palatului, podurile desenînd grațioase curbe, pinii rari și cu coroanele ca niște pămătufuri răsirate. O senzație vagă de simbolism kafkian mă încearcă, porțile mi se par acum nenumărate, fără sfîrșit. . .

A pornit să ningă întîi rar și apoi cu fulgi din ce în ce mai deși. E ceea ce se numește aici *hatsu-yuki* (prima ninsoare a iernii) și, singur în piața vastă a castelului imperial, am impresia că m-am rătăcit, întocmai ca în vechile legende, într-un

tablou de Hokusai și mă întreb cine să-mi spună drumul înapoi spre lumea lăsată dincolo de poarta Sakurada. . .

Într-alte zile

Am hoinărit pe străzile metropolei, pierdut printre mulțimile dinamice, de o forță pe care o bănuiești stăpinită și care trebuie să fie enormă, am alunecat, în *monorail*, deasupra mării și a antrepozitelor portuare, printre uzine și uriașe depozite petrolifere, am gonit pe autostrăzile înălțate peste o mare de acoperișuri și poduri, peste labirintele liniilor de cale ferată și peste fluviile de trecători, am străbătut gările vaste însuflețite de un furnicar de oameni, disciplinați și grăbiți, și peste tot am simțit că această uriașă mișcare urmează un ritm pe care nu-l pot decît intui, care îmi rămîne străin dar care nu mă neliniștește, nu mă copleșește ci, dimpotrivă, îmi imprumută ceva din energia lui vitală.

Aș fi vrut, și nu știu de ce numai acolo și nu altundeva, să mă duc la templul *Sengakuji*, unde sînt înmormîntați cei patruzeci și șapte de *ronin* din povestirea lui Borges sau din faimoasa piesă *kabuki*: *Chishingura*. Mi s-a părut că în exemplara lor putere de a se plia împrejurărilor fără a pierde nimic din conștiința țelului către care tind, rezidă explicația potențialului acestei imense energii pe care altfel nu ți-b poți imagina canalizată spre fapte durabile.

Nu m-am dus la templul *Sengakuji* să mă închin lui Borges și nici celor patruzeci și șapte de *ronin*, în schimb m-am urcat pe platforma Turnului din Tokio și de la uriașa înălțime am simțit fiorul sinucigașilor și am coborît cît am putut mai repede. S-ar părea că e posibil totuși ca în aceste vaste mulțimi de tot felul să fii și singur și să ai sentimentul unei atît de copleșitoare precarități, încît să nu te gîndești decît la ceea ce spun versurile unei vechi *choka*: « Da. Sîntem pe aceste pămînt / Pămîntul nu e decît disperare și rușine. / Dar nu sînt o pasăre și nu / Pot fugi de el ». Și atunci singura cale e să încerci să te desprinzi și să fugi totuși de pe pămînt, căutînd pentru asta să capeți « aripi ». Și nu puține sînt aceste încercări. Statisticile publicate uneori în presă sau diversele cercetări sociologice din Japonia sînt edificatoare.

Din înaltul cerului am coborît în adîncul pămîntului. Și dacă la suprafață te izbea mai mult decît orice o anume ordine, în labirintul de străzi și drumuri și clădiri precum și în mulțimile care le animau, aici te izbesc culoarea și pitorescul. Desigur tunelurile metroului sînt nete, reci și precise, ca și rețeaua de gări subterane, de unde poți ajunge în orice punct al orașului. Imaginar, traseul liniilor de metro — și e interesant să observi acest lucru pe orice hartă — e parcă o explicație logică a structurii marii metropole. Dar nu aici vei găsi nota de pitoresc, ci în nenumăratele aglomerări comerciale subpămîntene.

În apropierea gării centrale de cale ferată, sub pămînt, se află un mic tîrg comercial: *Daimaru*. Mic, trebuie desigur să înțelegi acest termen la proporțiile Tokio-ului. Nesfîrșite culcușuri, care duc în toate sensurile, te poartă printr-o lume a infinitelor varietăți de culori și mărfuri din țară ca și din toate colțurile lumii: sute de magazine de mătăsuri și perle, ivoiri și argint, brocart și piele de Cordova, bijuterii și jaduri, miniaturi sculptate în lemn și fildeș, un colț întreg cu jucării animate (mișcarea acestor nenumărate obiecte mai mici sau mai mari e amețitoare), aparate tehnice — televizoare de toate dimensiunile, magnetofone, aparate de filmat, și apoi un alt magazin cu *kimonouri* — de ceremonie, de interior, simple și comode — *yukata* sau *hopi*, șnururi de catifea, suluri de mătăsuri speciale pentru briul acela lat cu care se începe mijlocul, *obi*, apoi fructe și mirodenii din Orient, gravuri și stampe, stofe și confecții, ceramică, fină și delicat colorată, cosmetice și dresuri orientale și din Occident, și, apoi, nenumărate produse din

fibre sintetice, standuri încărcate de roade ale pământului și ale mării. Te plimbi și te rătăcești parcă printr-o expoziție a ingeniozității și a meșteșugurilor, în care domină un aranjament rafinat al culorilor și al volumelor. Și aici, poate, se vedește iar acest dar al japonezilor; o subtilă orinduială în aceste labirinturi de fiecare zi, o anumită ordine a detaliului care, pentru ochiul european, nu este atât de vizibilă dar care, la o mai atentă observare, explică de ce aceste uriașe aglomerări de toate tipurile nu se transformă într-un vălmășag înform și strivitor.

De două ori aveam să verific această senzație în chiar aceeași zi. Era spre seară și mă îndreptam spre stația de metro Akasaka-Mitsuke. Se întunecase și am urcat pe pasarela care mă ducea spre stație. După un șir lung de trepte, m-am oprit o secundă, rezemat de balustradă și dintr-odată am fost orbit de un vârtej de lumini care se scurgeau parcă dedesubtul pasarelei, pe deasupra capului meu și o porneau într-un fluviu fără de capăt înaintea mea. Apoi, întreaga imagine s-a reordonat: la diverse nivele deasupra mea se încrucișau două autostrăzi suspendate, iar dedesubtul meu treceau patru benzi de circulație—un torent continuu de mașini scînteia din mii de faruri. Am așteptat să văd, poate, cum acest torent avea să se oprească și brusc avea să coboare întunericul, acel întuneric dintr-un început, odată cu liniștea nemișcării și a nopții dintii. Torrentul de lumini a continuat însă, fără încetare, nepotolita-i goană spre neștiute țințe și vijitiul mașinilor care părea să acopere totul s-a transformat într-un zgomot oarecum liniștitor, zgomotul nopților înfrigurate ale marelui oraș.

Mai tirziu mergeam prin Ginza, cartierul constelațiilor artificiale ale metropolei, și unul din locurile cele mai pline de dinamism din oraș. Nu marile magazine Matsuzakaya, Matsuya sau Mitsukoshi cu imensele lor vitrine inundate în lumini, cu ascensoarele lor care lunecă strălucitoare de-a lungul clădirii asemeni unor lente mișcări de stele, mă făceau să revin la vremea încântărilor naive, ci neconținută transformare a culorii în mișcare, și a mișcării în lumină, care se petrecea undeva, la o înălțime care nu era a cerului, dar care era un alt cer coborât în fiecare seară deasupra Ginzei. Clădirile de pe această nu prea lungă stradă, care nu știu cum vor fi arătat în timpul zilei, se schimbau în fiecare clipă, se roteau, se coborau sau se înălțau fără ca să-ți dai prea bine seama cum. Fascicule imense de lumini albastre, roșii, verzi, ca într-un joc de Vasarely, interpretat în maniera japoneză, schimbau contururi, desenau litere sau linii, mereu mișcătoare, alcătuiind de fiecare dată alte imagini și alte figuri geometrice. Și nu mai puteai fi atent la virtuțile sau numele produselor care apăreau și piereau în fulgerări de-o clipă pe ecranele aruncate pe cerul Ginzei, mistuit de constelațiile de neon, fiindcă erai incapabil să fii altceva decît privire și lumină într-un cer fără răsărit și apus, fără stele și nopțe.

Privisem în alte nopți și în alte înserări, luminile Broadway-ului și ale Hollywood-ului, întîrziaseam de atîtea ori în Times Square sau în Piccadilly Circus, și, poate, cu aceeași încîntare naivă văzusem cum apar sau dispar cupe de șampanie, cum se dau peste cap iepuri și cum se închid sau se deschid umbrele sub o ploaie de stropi de lumină, fusesem îndemnat să beau Coca Cola, sau să folosesc nu mai ceasurile Bulova... Privisem toate aceste miracole de culoare albastră, roșie, verde sau violetă și așteptasem jerbele de lumini să se deschidă asemeni unor curcubeie, anunțîndu-mă că de aci înainte totul va fi bine dacă mă voi asigura la Lloyds, dar în clipa următoare se făcea întuneric și totul devenea precar ca într-o poveste cîrpită cu știri din ziarele de-acum o săptămînă... În Ginza, de data aceasta, am crezut poveștile pentru că nu povesteau nimic și nu eram îndemnat să fii altceva decît privire și lumină sub un cer fără miracole...

În nu știu care zi...

Parcul Ueno se înalță pe un rînd de trepte de piatră largi și monumentale. Din capul scărilor se zăresc șinele stației de cale ferată apropiate și trenurile de centură

care circulă cu frecvența unor tramvaie. Peroane care se întretaie într-un păienjenis de destinații și direcții, nimic însă nu evoca nostalgia plecărilor sau a depărtărilor. Prin parcul cu aleile riguros delinuate, puțină lume. Doi tineri, probabil studenți, fata cu bandajul de tifon, ca o mască, care-i acoperă gura și nasul, trec spre o apropiată școală de artă. Deși sînt îmbrățișați, nu au nimic din exuberanța gesturilor sau izbucnirilor firești vîrstei.

O statuie, ușor grotescă, a unui războinic cam greoi și gras cu un cățel care-l însoțește, slăvește memoria unui glorios general din clanul *Satsuma*, acolo sus pe postament, într-o indiferență blazată.

Lumina încenușată a după-amiezii accentuează liniile de stampă ale parcului. Există o stilizare a decorului, un desen străveziu al întregului spațiu de verde și de cenușiu, tufișuri care *amintesc* mai mult decît *sînt*, o oglindă de apă pe care două lebede albe-cenușii alunecă grațios și pictural — care vorbesc mai mult de o imitare a naturii decît de o încercare de a constitui aici un colț de natură — parcul are aproape 90 de hectare.

O caracteristică trăsătură a vieții japoneze e înclinarea de esențializare a lumii fenomenale, de căutare a ceea ce este absolut în tranzitoriu, a căii de comunicare cu acest permanent al existenței, așa cum se manifestă în aspectele lui chiar cele mai obișnuite. Bănuiesc că tot aici trebuie să aflăm și cauza persistenței ceremonialului în viața japoneză.

Fără îndoială că multe din formele ceremoniale ale vieții sociale s-au păstrat și din alte cauze — politice, economice, istorice, — dar, în principal, ceremonia și ritualul care o definește pot da o mai mare certitudine a ajungerii la această esență a vieții care trece. Este marea virtute a modelului asupra realului, realitatea fiind tranzitorie, modelul va fixa esențialul ei. În toamnă trebuie să admiri luna, în primăvară cireșul, în iarnă prunul, mai bine zis floarea de prun care înfruntă neaua. Cînd se servește ceaiul, potrivit ceremoniei *chanoyu*, participanții au, la fiecare fază a complicatei operații care se desfășoară în fața lor, un anume moment în care trebuie să admire și să-și arate această admirație pentru vasul sau instrumentul folosit în acea etapă. Luptele cele mai sîngeroase între samurai trebuiau să se desfășoare după anumite reguli, convenția fiind o garanție a dezvăluirii esențialului pe care ființele prea grăbite sau superficiale nu ar avea răgazul să-l poată percepe.

La fel grădinile sau parcurile au fiecare o anume semnificație care guvernează întreaga lor alcătuire. Și aici se produce de fapt o încercare de a fixa într-un spațiu mai restrîns sau mai larg caracteristicile esențiale ale naturii, nemărginită și infinită în înfățișări. O grădină japoneză trebuie să aibă de obicei, chiar în miniatură, un deal, un lac, stînci, o anume dispunere a verdeții (copaci sau flori) și de cele mai multe ori lanterne de piatră, simbolizînd pe cei morți sau adorația zeilor și a spiritelor. În locuințe sînt alcovuri care cuprind o « grădină » cît o foaie de ziar. Nu e pasiunea pentru miniatural care o face să existe, ci e tendința de a ajunge în acest fel la comunicarea în efigie cu natura, cu absolutul conceput în termenii cotidianului așa cum exista el în timp.

Mă îndrept spre o alee, mărginită de lanterne de piatră și clopote de bronz înnegrite de vreme și care nu arată a fi sunat vreodată. Tineri, care par a fi îndeplinit un ritual, vin dinspre un templu ale cărui porți vopsite în ocrul acela roșiatic, caracteristic lăcașurilor *shintoiste*, pun o pată de culoare în cenușul luminii de după amiază. Templul, e vorba de fapt de un sanctuar închinat memoriei primului *shogun* din familia Tokugawa, Yeyasu, dăruit după moarte cu un nume care sună foarte sonor și ușor prețios: *Tosho Daigongen*, ceea ce înseamnă cu o perifrază de ajuns de lungă: încarnarea care luminează răsăritul, a lui Bodhisattva. În fața porții sînt cîteva mașini

automate cu un contur care amintește vag forma unei pagode. Mă apropiu și un tânăr care a apăsător pe maneta mașinii scoate un sul foarte subțire de hîrtie. E un fel de « planetă ». Ca destinul să se împlinească, — aici nu mai sînt folosiți papagali sau șoricea albi, cu mașina e mai simplu — trebuie să pui acel sul minuscul de hîrtie pe una din crengile rare ale pomiișorilor din curtea templului. Vîntul le va desface și în felul acesta ceea ce e scris acolo va fi purtat mai departe, către ținta necunoscută pe care trebuie s-o atingă rîndurile vaticinatorii. Abia acum zăresc peste tot fluturașii aceia de hîrtie filfiind în vîntul subțire al iernii printre ramurile despuiate. Mă duc spre una din mașini, care-ți debitează destinul pentru cîțiva *ieni*, și apăs și eu pe manetă. Sulul de hîrtie e plin de șiruri verticale de ideograme care alcătuiesc un desen fin și capricios. Gîndind că numai așa îmi poate fi destinul, neștiut și nedescifrat, agăț sulul de hîrtie de o ramură și mă rog vîntului de iarnă să-l desfacă și să-l ducă spre primăvară . . .

După cît se pare, după acest ritual îndeplinit pot intra în sălile largi și cam pustii ale muzeului de artă. Încăperile sînt spațioase, reci și cu o lumină cam incertă — mai tîrziu aveam să-mi dau seama că e intenționată spre a oferi obiectelor din vitrine și tablourilor acea aură de detașare și ideal necesară — și pașii mei sună cam prea tare. Arta japoneză, aceea a arhitecturii ca și a obiectelor artizanale expuse în muzeu construiesc nu o natură secundă oferită privitorilor ci o iposteză, sugerată ca o posibilitate a esențialității vizibile în variate și multiple aparențe.

Fiește, în fața tuturor acelor tablouri în care o sensibilitate caligrafică sugera privirii părelnice și totuși foarte vii fapte și întimplări sau cobora pe pînză, pe lemnul lăcuit sau pe hîrtia preparată cu un mare rafinament al compoziției și al texturii un principiu sacru sau un simbol, m-am străduit să fiu cît mai puțin sumar. (Nu aveam prea multă vreme — ca întotdeauna atunci cînd scrii ilustrate). Fără grabă am întîrziat prin sălile dedicate vechilor școli: *Tosa*, *Summiyoshi* cu portretele lor realiste desenate cu o condensare a mișcării sau a schimbării de o mare puritate, prin fața peisajelor care vorbesc de un loc ideal unde se poate participa la spectacolul naturii, într-o comuniune și comunicare aproape ca în doctrina *zen*, prin fața picturilor de mai tîrziu a lumii care trece, așa numita școală *ukyo-e*, pe lîngă podurile care trec peste o umanitate foarte reală dar evocată ca o rețea fină de mișcări ale lui Hiroshige, sau pe lîngă crestele înzăpezite ale muntelui Fuji, singurul drum către cer, din tablourile lui Hokusai . . .

Cînd am ieșit din muzeu se însera și parcul părea să fie, într-adevăr, acea ambianță necesară contemplării și meditației de solitudine și pace, intenționată probabil de constructorii lui.

Am coborît treptele de piatră și m-am îndreptat spre una din străduțele învecinate, spre stația de metrou. Luminile crude ale vitrinelor de pe acea stradă, panourile uriașe deasupra unor intrări, fotografiile din vitrine făceau reclamă unor filme de violență și de dezlănțuire brutală a instincților. Nu am putut descifra titlurile filmelor, dar fotografiile și panourile publicitare erau mai mult decît elocvente.

Cîțiva pași doar și mă îndepărtasem de Ueno, în fapt, ca de o altă lume.

Pe autostrada care duce la aeroport, o pistă largă de beton, la ora aceea foarte aglomerată, înaintam cu greu pe lîngă marginea mării. Treceam peste case, magazine și uzine. La o curbă răsare în fața mașinii, urarea tîrzie acum, cocoțată pe acoperișul unei clădiri mai înalte: *Welcome to Tokio*, dar nu trec nici cîteva clipe și zăresc pe partea cealaltă a acoperișului: *Good bye and come again*.

Aluneacă pe marginea apei și din nou, la acest țărm, mă pregătesc să mă închin imensității oceanului care mă așteaptă.

Viața cotidiană

După ce trăisem mai cu seamă la Paris din 1950, m-am reîntors în patrie în vara lui 1966. Sosit cu avionul de la Moscova la Habarovsk am luat transsiberianul pentru Nahodka.

Siberia sudică, în august, era frumoasă, verde și chiar înflorită; nimic n-o făcea să semene cu ceea ce îmi închipuisem. La Nahodka m-am îmbarcat pe un vapor sovietic. A doua zi, traversam strîmtoarea dintre Hokkaido (insula din nord) și Houshu (principală insulă a Japoniei) părăsind verdele mării pentru albastrul intens al Oceanului Pacific. Pacificul era agitat; zăream în depărtare lanțurile munților de pe coasta japoneză scăldați în ceață, în timp ca micile vase ale pescarilor purtînd însemnele japoneze se legănuu pe mare.

Peisajul acesta cu adevărat japonez îmi strîne puțin inima, avînd sentimentul de a ajunge la capătul Occidentului. Insulara Japonie... Din această cauză, la Tokio ori la munte, mi se întîmpla să simt uneori în aer mirosul mării, și știam că locuiesc pe o insulă.

La începutul reîntoarcerii mele la Tokio, am încercat să mă adaptez la viața japoneză: nu fără dificultăți, resimțind un soi de neliniște... Natura este violentă în Japonia. În fiecare an, vara, taifunurile venind din Sud se abat asupra insulelor noastre. În vremea ocupației, taifunurile acestea purtau nume de femei americane, Kitty sau Catherine, și unele, foarte aprige, devastau regiuni întinse. Astăzi ele sînt numerotate, taifunul 24 de pildă, adică al douăzecișis patrutea din an. Cînd se anunță un taifun trebuie să renunți la orice plimbare sau la vreun proiect de călătorie. Ni se întîmplă chiar să închidem obloanele în plină zi. O ploaie torențială se prăvălește, inundînd micul bazin din grădină cu o iuțală stupefiantă; vîntul zmulge și învîrtește florile pe frunze și se aud pe străzi firmele de fier rostogolindu-se. În general taifunurile lovesc regiunile sudice ale insulelor Kyushu ori Shikoku și apoi urcă spre Nord. Un prieten care locuiește la Kyushu mi-a spus că el are o barcă prinsă sub streșina casei. Cu mulți ani în urmă, am fost de față la țară la o adevărată scenă de «sfîrșit de lume». Niciodată n-am văzut atîta apă căzută din cer, ca și popoul. Salteaua patului meu era atît de îmbibată că aveam impresia că trăiesc într-o casă pe fundul apei. În grădină arbori colosali fuseseră dezrădăcinați...

În epoca Edo-ului (astăzi Tokio), incendiile din capitală erau celebre, și oamenii mergeau să le privească. Cu excepția cartierelor din centru construite în beton și oțel, locuințele sînt în genere ceea ce occidentalii numesc «locuințe de lemn și hîrtie». Aceste case se aprind în zece minute. Iarna, cînd suflă vîntul dinspre Nord, încolțește teama de incendii. Deseori noaptea mă trezesc sirenele pompierilor și hărmălaia ciinilor. Stînd în pat mă întreb: «e aproape?», ascult cîtva timp, dar ajutat de obișnuință, sfîrșesc prin a readormi. Într-o dimineață am citit în jurnale că fuseseră șaizeci și două de incendii peste noapte.

Cîteodată nopțile mele sînt de asemeni tulburate de cutremure. Ieri au fost trei, dintre care două de gradul 4. Cînd ceva începe să se clatine puțin mai tare, mă scol și mă refugiez lîngă vreun dulap sau alături de pat. În copilărie bunica mi-a spus ce trebuie să faci în momentul unui mare cutremur și după ce pot fi recunoscute cele mai periculoase. S-a spus mereu că acestea se repetă ciclic la fiecare cincizeci sau șaizeci de ani. Cînd te gîndești că ultimul mare cutremur la Tokio (a făcut nouă-

zeci de mii de victime, cea mai mare parte arși de viii) a avut loc în 1923, te cuprinde neliniștea.

Trăim pe un sol fierbinte din care țîșnesc pretutindeni izvoare calde. Există un cătun japonez al cărui pămînt e în întregime negru iar izvorul fierbinte, brun, ca suc de soia. În permanență, noi japonezii, simțim, conștient sau nu, prezența violentă a naturii. Un turist japonez care se dusese la Opera din Paris să vadă *Indiile galante* adormise sfîrșit de oboseală călătoriei. La scena exploziei, s-a deșteptat, cuprins de panică, strigînd : « Cutremur » !

Eram, într-o seară, într-un bar la al 13-lea etaj al unui building din Tokio privind miile de scînteieri ale neonului și farurile mașinilor cum se încrucișau. Brusc simții ca o amețelală; buildingul se clătina tăcut în întuneric. În acel moment, toate casele din Tokio, orașul și cei unsprezece milioane de locuitori se cutremurau.

La Tokio ziua începe către orele 5. Se aud pe străzi distribuitorii pe biciclete lăsînd sticlele cu lapte la fiecare poartă. Le urmează distribuitorii de ziare; de multe ori, băieții aceștia sînt studenți de condiție modestă care muncesc pentru a-și plăti studiile, întrucît există numeroase universități particulare și taxele sînt ridicate. În general, familiile din clasele de mijloc sînt abonate la două cotidiane, japonezilor plăcîndu-le mult să citească, fapt ce explică existența unei cantități copleșitoare de publicații. Spre orele 6, servantele cu șorțuri albe, dantelate, încep să ridice jaluzelele, să deschidă porțile interioare care înconjoară casele japoneze, apoi se aud copiii exersînd la pian înainte de a merge la școală. La Tokio, jumătate din familiile burgheziei mijlocii posedă un pian. Este, de asemenea, ora cînd se aude la radio emisiunea de gimnastică pe care japonezii o urmăresc cu conștiinciozitate, căci ei au cultul sportului și al sănătății. Toamna și iarna, pe la ceasurile 11 dimineața și către 9 seara, se aud trecînd pe stradă vînzătorii ambulanți care oferă în gura mare un fel de gulii dulci prăjite pe piatră fierbinte. Vara, le ia locul vînzătorul de pești roșii. La sfîrșitul după-amiezii, mai precis spre 16,30, ora cînd încep pregătirile de masă (principală masă se ia la orele 18), e rîndul vînzătorului de *tôphu* (turte de soia) să-și facă auzită trompeta. Asta îmi amintește de copilărie, cînd toți acești vînzători, ducînd pe umeri grelele lor cobilice, erau astfel îmbrăcați că puteai să le recunoști de la întîia aruncătură de ochi specialitatea ca și treapta lor socială. Astăzi poartă un pantalon și o cămașă albă și vin cu camioneta proprie.

În perioadele cînd au loc alegeri, mașini înarmate cu difuzoare se răspîdesc prin cartierele de locuit încă de la 7 dimineața, chiar și duminică. « Sînt cutare reprezentant al cutărui partid, îmi cer scuze că vă deranjez atît de devreme . . . » Apoi ni se oferă, înregistrate pe bandă, declarații de scriitori sau vedete susținînd un candidat ori altul. Cum televiziunea este foarte răspîndită, aceste vedete se bucură de o mare popularitate. În 1967, mai multe asemenea vedete, între care un cîntăreț și un șansonetist, și-au pus chiar candidatura pentru Camera Superioară obținînd un număr considerabil de voturi.

Un artist, un scriitor sau ceea ce se numește un « om de cultură » este curent solicitat telefonic din partea editorilor și a presei (telefonul este extrem de răspîndit : poți chema de oriunde, chiar din rapidul Tokio-Osaka care parcurge 562 km. în trei ore și zece minute, sau de pe vaporul care traversează marea interioară, iar pe străzi poți vedea pretutindeni telefoane roșii și japonezi grăbiți să le utilizeze).

Pentru că se tipăresc un număr incalculabil de reviste, chiar cei ce nu sînt esești de profesie, de exemplu, cîntăreți sau stele de cinema, președinți de companii, savanți, profesori, creatori de modele, cosmeticieni, etc. toți au prilejul să scrie. Cînd un editor vrea să ceară un articol, o carte ori o traducere de oarecare importanță, vine la domiciliu. Cîteodată, se prezintă și doi și trei ca să discute « afacerea ». Noi avem obiceiul să oferim ceai cu mici prăjituri oaspeților, la orice oră din zi.

În casele artiștilor și scriitorilor celebri, femeile sînt acelea care se grăbesc să răspundă la telefoane și să pregătească ceaiul.

După-amiaza se termină devreme, căci seratele, dineurile, reprezentațiile de teatru și concertele încep la orele 17. Tokio strălucește sub luminile neonului multicolor ascunzîndu-și mizeria și praful, iar oamenii se revarsă pe străzi. Bărbatul japonez, griuliu să-și păzească demnitatea în timpul zilei, abia dacă privește femeile, dar odată cu luminile serii și cîteva pahare de *saké* (alcool din orez) se metamorfozează rapid și devine mai spontan. În afara barurilor și a cîtorva restaurante, totul se închide către 9,30. În cartierele de locuit, la 8 seara ai impresia că ar fi ora 11 noaptea. Cîtă deosebire față de serile de vară pariziene ! În Japonia, apusul este scurt chiar vara și noaptea cade brusc, mai întunecată decît în Europa, fără stele și fără lună.

Noaptea la Paris, n-am încercat niciodată în apartamentul meu acest sentiment de nesiguranță pe care l-am regăsit în Japonia. Îmi plac asemenea camere despărțite prin panouri de carton de un rafinament ales, însă un astfel de tip de arhitectură, vai !, nu-ți îngăduie să ai o viață particulară completă. În provincie și la țară mai ales, familiile trăiesc mai totdeauna sub același acoperiș și îmbrățișările discrete ale tinerelor cupluri se consumă în întuneric și în tăcere.

Occidentalii trebuie să-și imagineze «Japonia modernă» mișunînd de oameni energici. Dar, cu excepția orelor de afluență, cînd Tokio este invadat de o adevărată mare umană, realitatea este destul de diferită. În autobuz, în trenuri, în sala congreselor și cîteodată chiar la conferințe de presă, se văd tineri și tinere somnolînd. Să fie din pricina surmenajului, a relexor condiții de locuit care îi obligă pe oameni să călătorească mult timp ? A climatului sau poate a subalimentării voite ?

Într-adevăr, japonezul mănîncă extrem de puțin ; și asta nu totdeauna din economie, deși salariul său este în genere de două ori mai mic decît al unui francez, iar hrana destul de scumpă. Nu poți minca în stil franțuzesc, cu alte cuvinte — cel puțin o bucată de carne pe zi. Și încă trebuie să te mulțumești cu porc sau găină : boul este aproape de două ori mai scump decît în Franța. Excelent este peștele, însă pentru o țară înconjurată de ape, prețurile sînt prea ridicate.

Totuși Tokio, acest monstruos oraș unde foiesc unsprezece milioane de locuitori, unde funcționează mii de uzine, unde camioane supraîncărcate se încrucișează fără încetare, Tokio respiră un anume farmec. Se manifestă aici o gentilețe dezinteresată. Micii comercianți, vînzătorii, toți oamenii cu care vii în contact în viața de zi cu zi, sînt familiari, spontani și de o bunăvoință delicată. Dacă vreodată japonezii sînt rezervați și prudenți, este numai din teama de a nu jigni pe celălalt. Din nefericire, occidentalii văd aici numai ipocrizie. Trebuie să recunosc că reacțiile lor, procedeele lor, felul lor de a vedea îmi par uneori puțin raționale, cel puțin în sens occidental, și mă deconertează. Cu toate acestea, nu-mi pot reține emoția dinaintea acestei vieți japoneze nițel anarhice, amestec de ultra-modernism și de tradiții milenare. S-ar putea, de altminteri, ca tocmai acest contrast violent să-i facă farmecul, această insolită vecinătate a celei mai moderne tehnici cu nenumăratele ei produse, alături de obiectele fabricate de mici meseriași sau cîteodată de țărani : ceramici, fel de fel de improvizații din hîrtie, felinare, sculpturi în lemn, pene, lucruri modeste și simple, mărturii ale rafinamentului și sensibilității estetice proprii unui străvechi popor, numai de țărani pînă nu de mult.

Probleme ale scriitorilor japonezi de azi

În Japonia tradițională, sub dictatura Samurailor, principala sursă de inspirație a scriitorilor a fost conflictul dintre rigoarea codului confuceean și viața sentimentală individuală. Codul etic, suveran, exterior individului, constituia « obligațiile raționale », pe când viața sentimentală a individului, comandată de pasiuni iraționale și neautorizate, alcătua ceea ce se denumea, cu dispreț, « simțămintele firești ». Bunăoară, în teatrul Kabuki, majoritatea intrigilor era întemeiată pe acest conflict care ducea fie la sacrificarea « simțămintelor firești » pe « altarul » obligațiilor raționale, fie la auto-distrugerea tragică a eroului (sau a eroinei) încăpăținat legat de pasiuni contrarii obligațiilor sale. Nici o victorie a simțămintelor firești nu era cu putință într-o societate unde obligațiile raționale constituiau structura instituțiilor sociale, fie că erau orizontale (familie, sat, feudă) sau verticale (sistem ierarhic strict). În adevăr, sentimentele individului nu puteau să biruiască când intrau în conflict cu Codul moral public, fără să pună în discuție sistemul social în ansamblul lui. Dubla sinucidere în teatrul Kabuki nu era expresia unei sfidări, ci un gest auto-distrugător traducând dimpotrivă acceptarea completă a valorilor timpului.

În Japonia modernă, « simțămintele firești » își capătă legitimitate sub influența conceptelor individualiste ale Occidentului: scriitorii Meiji cer atunci ca emoțiile individului să aibă locul ce li se cuvine, punând adesea în discuție valorile morale ale lui Confucius. Numeroase romane și nuvele din această epocă se inspiră din lupta individului încercând să se elibereze de sub jugul tradițiilor familiale. Operele lui Shimazaki Toson sau ale lui Shiga Nasya sînt exemple caracteristice ale acestei tendințe. Conflictul nou, spre deosebire de conflictul dintre « obligațiile raționale » și « simțămintele firești », făcea să se înfrunte idei vechi și noi, dar nu mai constituia o sfidare a societății în ansamblul ei. Scriitorul din perioada Meiji, care contesta confucianismul în viața familială, era gata să se adapteze atît cu oligarhia birocratică a guvernării Meiji cît și cu micuța comunitate căreia îi aparținea și în care se simțea în siguranță. Această comunitate micuță nu mai era desigur pentru el satul sau feuda, ci un fel de cerc literar separat de restul societății. Acești feciori de proprietari agricoli sau membrii ai aristocrației urbane care doreau să cucerească dreptul de a trăi ca indivizi, nu-și părăseau familiile decît pentru a se contopi într-un alt grup cu norme mai puțin rigide, dar care impunea și el conștiința grupului individului ce căuta să-și asigure independența. Dacă scriitorii din perioada Tokugawa își exprimau revolta împotriva codului moral confuceean descifrînd iubiri tragice, revolta lor atrăgînd după sine în mod necesar un dezacord cu familia, satul sau un anumit mediu urban — cei din perioada Meiji n-au ostenit povestind istoria unor tineri care își lămitau contestarea valorilor morale tradiționale la cercul lor familial; ierarhia acestei societăți birocratice nu era pusă în discuție, nici caracterul specific al conștiinței de grup. În această privință, scriitorul japonez nu s-a schimbat mult din perioada Tokugawa, cel puțin nu atît de mult cît presupun în mod obișnuit majoritatea istoricilor literaturii moderne din Japonia. Au existat firește excepții, dar au fost de asemenea și în Japonia premodernă.

Reforma instituțiilor de după război și prosperitatea industrială ce i-a urmat au făcut ca scriitorii de azi să trăiască într-un mediu social nou, în situații noi și prin urmare în fața unor probleme noi.

Structurile sociale, pe de o parte, s-au schimbat profund; în numeroase instituții sistemul ierarhiei stricte s-a prăbușit sau e pe cale de dispariție, mai ales în familiile de tip patriarhal. În acest context, prosperitatea industrială a dat naștere unei anumite societăți de masă, întemeiată pe principii egalitare. Dimpotrivă, structurile orizontale au păstrat aceleași forme tradiționale: grupuri fracționate juxtapuse (organisme, cel mai adesea) în care toți membrii se integraseră lăuntric. Cele două aspecte ale societății japoneze actuale — societatea tradițională și societatea de masă industrializată — nu sînt incompatibile. Dimpotrivă, tradiția sporește caracterul uniform al masei în care individul este cu ușurință copleșit. Nu putem să ne așteptăm de la un individ înglobat într-un grup să reziste la conformismul provenit din toate modurile de perfecționări electronice și metode de organizare. Deci ne aflăm în prezența unei societăți egalitare, neindividualiste, dirijată de o oligarhie născută din tripla alianță dintre partidul conservator, mașina birocratică și lumea marilor afaceri. O numim « egalitară », deoarece randamentul industrial se bazează pe recrutarea personalului și promovarea lui ținînd seama de merit.¹ « Ne-individualistă », nu pentru că industrializarea a discreditat pe individ, ci fiindcă valoarea tradițională atașată de proprietate a supraviețuit dezvoltării industriei, și, poate, a dat un răspuns problemelor pe care le punea industria. Totuși pentru scriitori, nu mai este o comunitate căreia îi pot aparține și unde se pot simți în siguranță, dacă nu din punct de vedere economic, cel puțin psihologic. Cercul literar, — format din scriitori, critici, redactori care lucrau pentru un public restrîns de inițiați, — a dispărut. În locul lui, uriașa mașină a presei cotidiene și hebdomadare și marile edituri au început să domine treptat piața. Astfel, tirajul unei reviste literare care se ridica înainte de război la circa o mie de exemplare, numără acum zeci și uneori sute de mii de exemplare. Alegerea scriitorului contemporan este deci următoarea: sau se conformează gustului masei, pe care mașina jurnalistică o modelează de altminteri în parte, sau rămîne singur în această masă, deasupra învîlmășelii, în fața ansamblului problemelor timpului.

Teoriile individualiste neputîndu-se integra niciodată în mentalitatea japoneză, nu-i de mirare că un conformism al societății de masă a înlocuit într-o mare măsură conștiința grupului scriitorilor. De aici a rezultat comercializarea literaturii de după război. În fiecare an, asistăm la o înflorire de romane și nuvele ale căror teme diferă, dar care nu se deosebesc deloc prin stil și traduc o viziune identică despre lume. În fiecare an, vedem ivindu-se noi scriitori ale căror succese sînt condiționate direct de gradul de conformism al juriilor care decern premiile literare, indirect de judecata editorilor și, în plus, de oarecare calități ce le asigură o vînzare rapidă pe piață. Cînd literatura devine un obiect de consum, în cazul cel mai bun o marfă neperisabilă, el, scriitorul, se transformă într-o persoană care amuză. Un mare număr de scriitori apar frecvent la televiziune pentru a comenta subiecte precum arhitectura modernă, ambuteiajele, Tratatul de securitate, Gărzile roșii sau minijupa, subiecte pe care n-au niciodată răgazul să le studieze serios. Comentariile lor sînt făcute pentru a fi auzite — se înțelege de la sine — și pentru a fi uitate curînd, ca și scrierile lor, ca orice obiect de consum. Acești scriitori trebuie, deci, în fiecare împrejurare să atragă atenția publicului prin ziare sau televiziune, pentru a-i aminti numele lor;

¹ Ceea ce evident nu este tradițional în această țară, dar nu-i nici complet străin tradiției. De pildă, în armata imperială, sistemul ierarhic extrem de strict era egalitar, în sensul că promovarea în armată nu era condiționată de condiția socială în afară de armată (n. aut.)

doar în acest mod operele lor se pot deosebi de acelea ale unor autori necunoscuți. Cu cît scriu mai repede, cu atît sînt uitate mai repede. Pe de altă parte, editurile investesc sume uriașe pentru non-valoarea unui număr restrîns de autori. Acești autori, și numai ei, se bucură excesiv de favoarea publicului. Astfel, cei mai mulți scriitori sînt condamnați să scrie prea mult sau prea puțin; să lucreze la două sau trei romane în același timp pentru diverse periodice, sau să-și cîștige meschin existența predînd în numeroasele colegii și universități din Japonia; într-un cuvînt, să fie « vedete » sau să lucreze la « negru ».

Totuși, sînt unii care au rezistat și rezistă la presiunea mercantilismului, ceea ce se vede clar în scrierile lor. Din această luptă împotriva organismelor comerciale rezultă adesea o atitudine de ostilitate față de tot ce e organizat, îndemnîndu-i în unele cazuri să refuze cu încăpăținare participarea la cutare sau cutare problemă politică sau socială. Pe de altă parte, un asemenea resentiment față de ce-i comerț dă naștere adesea unei aversiuni împotriva masei, sau chiar contra societății egalitare strîns legată de această civilizație a comerțului. Astfel, unii dintre ei, își limitează din nou domeniul la studiul individului, subiect favorit al scriitorilor japonezi din perioada Meiji. Problemele lor nu mai sînt totuși aceleași; codul moral confuceean și-a pierdut puterea de constrîngere; fiecare are dreptul să hotărască asupra destinului său într-o lume unde ordinea valorilor tradiționale a fost profund zdruncinată. Astfel unii din acești scriitori, neîntîlnind seama de prezent, caută sursele de inspirație în trecut, înainte de perioada de tranziție, înainte chiar de Kabuki, și iau drept cadru societăți mai vechi, precum Curtea aristocratică de la Heian sau clanurile războinice ale epocilor Kamakura și Muromachi, cînd curajul și istețimea unui individ îi hotărau soarta. Astfel Tanizaki Junichiro a tradus în japoneza modernă pe Conte de Genji, iar subtila sensibilitate estetică a poemelor de la Curtea din Heian impregnează încă povestirile lui Kawabata Yasunari. . .

Scriitorii japonezi au ajuns la un tip de experiență senzuală, apropiată de extazul treaz, în care individul poate să uite tot ce nu e intensitate a vieții sau a frumosului. Istorisirile care evocă momentele unei asemenea experiențe, tezele ce fac din aceste momente apogeul vieții rămîn fidele spiritului japonez, care — prin tradiție — tinde să accepte lumea așa cum este, să se bucure de viață în fiecare clipă, numai ființa fiind angajată. Dacă războinicul trăiește cu adevărat în inima bătăliei n-are însemnătate scopul bătăliei.

Tradiționalistă sub raport filozofic, conservatoare în toate implicațiile ei sociale, o asemenea literatură poate cunoaște succesul, chiar pe o piață saturată de opere scrise în grabă, căci dăruiește publicului ceea ce alte genuri n-ar ști să-i ofere: căutarea sinceră a sensului vieții pentru individ. Ceea ce era împotriva spiritului mercantîl sfîrșește astfel prin a deveni o valoare comercială.

Artiștii-scriitori se află într-un anumit fel deasupra murdăriei realităților politice, pretinzînd că rămîn « neutri » într-o societate divizată. Termenul « neutru » poate dealtfel avea două înțelesuri foarte deosebite. Pe de o parte, poate să nu implice

nici o judecată critică despre problemele timpului, neutralitatea nefiind atunci nimic altceva decât acceptarea *statu-quo*-ului: dacă situația prezentă nu este nici bună nici rea, de ce ai vrea s-o schimbi? Pe de altă parte, cuvîntul « neutru » poate să însemne o atitudine mediană între cele două părți, și în acest caz neutralitatea nu-i deloc diferită de oportunism. Astfel în societatea japoneză de după război, cînd puterea aluneca treptat spre dreapta și opoziția de stînga ocupa mereu cam aceeași poziție, punctul median alunecă de asemenea spre dreapta. Cu alte cuvinte, a păstra o atitudine medie implică o alunecare într-o direcție dorită de putere. În conjunctura politică actuală a Japoniei, o neutralitate conștientă este aidoma cu o atitudine conservatoare inconștientă.

În societatea japoneză de astăzi, există incontestabil un număr impresionant de factori care ușurează manevrarea opiniei publice în favoarea *statu-quo*-ului: astfel, puterea mijloacelor de comunicație de masă, absența unei tradiții individualiste, un sentiment latent de naționalism în masa care tinde spre conservatorism, rapiditatea expansiunii industriale, care stîrnind o poftă nesătioasă pentru *gadget*-uri deturneză atenția poporului de la problemele sociale fundamentale etc.

Dar conservatorii, la fel cu cei ce aparțin extremei drepte, au de soluționat o problemă nouă ce nu exista înainte de război: cu cît atîta naționalismul în masă, cu atît riscă să încurajeze în același timp dorința unei politici externe independente, ce n-ar putea să fie compatibilă cu actuala politică a alianței militare. Un naționalism intens dă naștere la tot atîtea frustrări ca și conservatorismul. Firește că una din condițiile fundamentale ale prosperității economice este propagarea constantă a dorinței de a consuma, nu satisfacția ce o produce consumarea. Dar asta nu-i totul.

Poporul japonez are față de tot ce-i militar, și mai ales cu privire față de armele nucleare, o ostilitate intensă, evident din cauza dezastrului provocat de regimul militar din ultimul război. Acesta-i sentimentul popular cel mai tenace. Iată de ce *leadership*-ul conservator n-a reușit pînă acum admiterea fățișă a armelor nucleare pe teritoriul japonez (cu excepția Okinawei.) Totuși, guvernul a putut reconstitui o parte din forțele sale armate, ceea ce a creat o oarecare neliniște a populației.

Astfel, paradoxal, poporul japonez este în același timp o masă docilă, pe care o manevrează după voie marele comerț, dar și o masă străină de politica guvernului actual și de structura societății. Totuși, am observat că nici scriitorii care amuză, nici scriitorii-artiști nu știu să exprime această alienare. Atunci, cine ar putea-o exprima în mod coerent, opunîndu-se astfel structurii puterii stabilite în ansamblul său?

Acei care au primit o formație în domeniul științelor naturii sînt absorbiți regulat de industrie, care depinde din ce în ce mai mult de dezvoltarea tehnică. Economistii și sociologii sînt de asemenea treptat integrați în sistemul administrativ guvernamental și comercial. Cu cît disciplina lor este tehnică și specializată, cu atît mai mult au tendința de a nu fi decât un instrument eficace în serviciul sistemului, fiind astfel tot mai puțin capabili să critice sistemul în sine. În calitate de specialiști în economie

pot — de pildă — să vorbească despre impactul războiului din Vietnam asupra exporturilor japoneze, pe un an anume, dar nu despre război în contextul lui general. Nici o declarație științifică nu trebuie să includă judecăți de valoare (« nu-i problema noastră să știm dacă războiul este bun sau rău ») și nu trebuie să fie bazată pe schimbarea exactă a datelor (« datele privind Vietnamul nu sînt suficiente pentru a îngădui o judecată definitivă »). Ceea ce firește permite să se îndepărteze fondul problemei, adică faptul de a ști că dacă guvernul japonez susține războiul din Vietnam, poporul japonez, el, nu-l sprijină. Atunci, în fața acestei realități, ce rămîne de făcut? Mai întîi, specialiști în economie care să se aventureze în afara domeniului lor și să analizeze aspectele diferite ale problemelor ce se pun, încercînd să emită o părere coerentă și avizată: cu alți termeni, specialiști care lucrează ca nespecialiști. Pe urmă, scriitori-critici, deosebiți de scriitorii care amuză și scriitorii-artiști, ce nu sînt specializați în nici un domeniu dar încearcă să abordeze problemele sub diferite unghiuri de vedere sprijinindu-se pe cunoștințele și documentarea procurate de specialiști. Astfel avem scrierile lor despre Vietnam (Oda Makoto), Hiroșima (Oe Kensaburo), Okinawa (Nakamo Yoshio), China (Takeuchi Yoshimi), lucrătorii nesindicalizați (Tanigawa Gan), intelectualii izolați (Holta Yoshie), soldații și scriitorii (Noma Hiroshi). Asemenea scrieri nu reprezintă o sinteză a cunoștințelor într-un domeniu precis, ci o încercare disperată din partea fiecăruia din acești scriitori pentru a lua atitudine în problemele de seamă pe care le pune societatea noastră pentru a nu fi un « om de manevră » ci un martor al acestei societăți.

Este sigur că situația prezentă este perpetuată de forțe organizate care nu pot fi combătute cu eficacitate decît tot printr-o opoziție organizată. Dar organismele existente, fie că sînt emanația partidelor politice de opoziție sau a mișcărilor de masă, sînt dominate de divizarea în facțiuni, de scleroză și mai ales de acea tradiție japoneză a micii comunități, în cadrul căreia un individ nu poate decît cu anevoie să-și păstreze independența intelectuală sau integritatea. Activitățile acestor organisme sînt motivate adesea nu prin devotamentul față de cauza comună, ci de interese corporative proprii fiecăreia din ele. Scriitorii, ca și cei mai mulți din specialiștii în economie ai opoziției, n-au prin urmare altceva de ales decît să nu facă parte din partidele politice și mișcările existente ca să poată judeca obiectiv și să-și urmărească misiunea lor. Dacă întreprind uneori în anumite probleme acțiuni comune — de la publicarea unor proteste pînă la manifestații — nu pot spera să schimbe realitatea, ci numai ideea despre realitate. Cu alte cuvinte, dacă nu pot fi în avangarda masei, cel puțin pot deveni conștiința societății.

În situația actuală, rolul scriitorilor japonezi este, în primul rînd, de a continua să pună în discuție problemele fundamentale ale societății. Dar aceasta, e o sarcină aproape cu neputință, fiindcă cere imperios o sumă de informații adunate de specialiști pe care nici un individ izolat nu le poate asimila. Este totuși o sarcină indispensabilă, căci societatea se află permanent confruntată cu probleme ce n-ar putea fi soluționate decît ca un tot; asemenea probleme, de altfel, nu sînt numai probleme

politice ci și culturale. Știm că în realitate două culturi se înfruntă în Japonia: cultura occidentală și cultura japoneză. Problemele care se ivesc în acest context nu pot fi studiate corect decît într-o viziune de perspectivă a celor două culturi, fiecare constituind un tot. Dar iată aici o exigență pe care nici un specialist, fără îndoială, n-ar ști s-o satisfacă. De unde necesitatea nespecialiștilor. Pentru a nu menționa decît cîteva exemple — operele lui Kinoshita Junji despre teatru, a lui Tange Kenzo privind arhitectura, a lui Maruyama Masao despre economie politică aduc în domeniile respective cîteva soluții fecunde la vasta problemă a confruntării celor două culturi. Aceste tentative au valoare de exemplu: ele demonstrează că rolul scriitorului, — dacă vrea să contribuie la rezolvarea în profunzime a problemelor complexe pe care le pune Japonia de astăzi, — implică o analiză constantă a societății concepută ca o totalitate, și, condiție tot la fel de însemnată, analizînd dinăuntru această societate.

În românește de ALEXANDRU BACIU



Yasunari Kawabata și tradiția japoneză

Alegerea lui Yasunari Kawabata este una dintre cele mai fericite selecții făcute vreodată de juriul de decernare a Premiului Nobel.

Opera sa e profund japoneză, influențele occidentale — atât de puternice după restaurarea dinastiei Meiji — sînt aici indirecte și estompate, fapt care parțial explică succesul relativ redus al scrierilor lui Kawabata în afara granițelor Japoniei. În engleză de pildă, i s-au tradus doar două volume (față de cele opt ale lui Yukio Mishima), iar succesul de librărie a fost considerabil redus față de Tanizaki, Osaragi, Mishima sau Abe, autori al căror stil și conținut sînt mult mai accesibile cititorului european, pentru că deși a călătorit mult, Kawabata a rămas o personalitate nealterată de modurile de gîndire și comportament de pe alte meleaguri.

Opera este populată de o lume rarefiată, cu totul diferită de amețitoarea efer-vescență a Japoniei contemporane ale cărei rezerve de tradiții se îpușinează mereu. Scriitorul însuși și-a dat seama, cred, cu tristețe, de această metamorfoză care poate constitui o explicație pentru acel copleșitor sentiment de singurătate și melancolie, ce caracterizează omul și opera.

Japonezii — în special generațiile mai tinere — sînt conștienți de faptul că personajele și situațiile descrise de Kawabata nu mai sînt tipice pentru peisajul contemporan al țării lor; și, cu toate că știrea alegerii în sfîrșit a unui scriitor japonez pentru Premiul Nobel a fost salutată ca o victorie națională — la fel de importantă ca obținerea cîtorva medalii de aur la Jocurile Olimpice — mulți au remarcat că autorul pe care ciudații și imprevizibilii străini l-au desemnat ca laureat, aparține unei alte epoci, unui alt climat. S-au mai întrebât japonezii cum oare «occidentalii» — rasă de oameni practici, duri — au putut înțelege arta delicată a lui Kawabata. Un critic cita primele rînduri din *Țara Zăpezilor* ca exemplu tipic de știrbire a frumuseții lirice a originalului, prin traducere, care transformă poezia ambiguă, subtilă, într-un text mai concret, mai prozaic. Din cauza caracterului atât de național, cea mai elaborată și sensibilă traducere supune stilul la unele distorsiuni; pentru ca frazele să poată comunica un sens, se impune aruncarea peste bord a unei mari încărcături afective, plină de farmec, cu mireasmă de mister și de echivoc. Este de fapt o caracteristică a tuturor capodoperelor din literatura niponă, cu cît e mai «japonez» autorul, cu atât mai multă imaginație — și de ce nu, curaj — i se va cere talmăcitorului pentru a găsi echivalențe de stil. Ca reprezentant al literaturii pur japoneze — poate fi considerat pe drept cuvînt ultimul nume mare — Kawabata aparține tradițiilor străvechi nu numai prin limbaj, ci și prin dezinteresul față de intrigă, acțiunea romanelor sale desfășurîndu-se într-o deliberată și elegantă lentoare.

După un criteriu epic, analiza evidențiază sărăcia «evenimentelor exterioare»: în romanele și povestirile lui Kawabata sînt puține «întîmplări».

Construcția romanului e dezlinată, iar conflictul vag, anemic, cu greu ar putea menține cititorul în suspense. Însăși apartenența la roman se poate pune sub semnul întrebării, deși faptul că termenul și-a schimbat considerabil accepțiunea în ultimii cincizeci de ani, nu mai constituie de mult un subiect de dispută; subiectele scrierilor lui Kawabata nu sînt mai puțin consistente decît la Joyce sau la Virginia Woolf.

Importanța reală în romanul kawabataian o deține nu conflictul sau construcția ci meticuloasa folosire — ca un barometru sensibil — a imaginilor din natură pentru a sublinia schimbarea stărilor de spirit ale personajelor și pentru a sugera anumite leit-motive. Natura nu este aproape niciodată descrisă pentru exultanța sa frumusețe (care la Kawabata este dureros de sumbră) ci pentru a contrapuncta emoția. Autorul se înscrie astfel perfect în tradiția literară japoneză conform căreia ființa umană se contopește cu realitatea înconjurătoare. Aceasta este o explicație a extraordinarului senzualism din opera lui Kawabata, din nou o caracteristică a literaturii japoneze tradiționale. Tonul predominant este elegiac; boala, dezamăgirea, bătrânețea, iminența morții — sînt perpetuu prezente. În *O mie de cocori de pildă*, ceștile folosite de atîtea generații la ritualul ceaiului contrastează simbolic cu proprietarii lor, absurd de trecători în această lume. Și totuși există o bucurie, rezultantă a senzațiilor sonore, tactile, vizuale sau olfactive. La fel ca Murasaki, Shikibu sau alți mari predecesori ai săi, Kawabata este copleșit de sentimentul efemerului (*Mujokan*) și de patosul lucrurilor (*Mono No Aware*), de aceea este atît de puternic conștient de farmecul evanescent al lucrurilor simple: fluturii galbeni ce devin albi în depărtare, șuieratul lamentativ al ceainicului, atingerea unui păr mătăsos de femeie, mirosul de zăpadă proaspăt căzută peste noapte.

Personajele lui Kawabata, de o stranie inconsistență, au totuși o anume vitalitate dată de senzațiile acute pe care le trăiesc. Adeseori, o înșiruire de notații și relatări de senzații începe să se reverse ca un flux al conștiinței, în care iluzia se îmbină cu planul real, creînd astfel un efect extrem de « modern », deși, în Japonia, rădăcinile literare ale procedurii trebuie căutate cu secole în urmă.

Simbolul oglinzilor care îmbină într-o imagine unică substanța concretă și reflexia, trecutul și prezentul, apare frecvent în *Țara Zăpezilor* și este leit-motiv într-una din cele mai frumoase scrieri ale lui Kawabata, *Luna pe ape*.

Prin imprevizibila alchimie a senzațiilor, stilul lui Kawabata se înrudește cu *haiku*-ul, atît de important în literatura japoneză începînd cu secolul al 17-lea. Așa cum *Povestea lui Genji* se concentrează stilistic pe cele treizeci și unu de silabe cuprinse într-o *tanka*² (ce-și are originea în literatura de curte) un roman ca *Țara Zăpezilor* este pătruns de spiritul *haiku*-ului deși nici un *haiku* nu există în carte ca atare. În multe privințe Kawabata, cunoscutul romancier, este mai degrabă poet; parcurgîndu-i proza, cititorul avizat are adesea sentimentul că prin înlăturarea explicațiilor preliminare și prin simpla reordonare a cuvintelor, ar obține un strălucitor *haiku*, sau o serie de *haiku*, ale căror perle au scînteieri neașteptate, de o spontaneitate care exclude ideea de efort:

« Ace de întunerice brăzdau cerul, iar liniștea-părea să îngîne o melodie » (p. 30)³.
« În grupuri de cîte două sau de cîte trei, călugărițe budiste, rase în cap, traversau podul către far. Plecaseră, evident, de la o slujbă și arătau ca niște ciori, zburînd grăbite către cuiburi » ... (p. 158) « Adînc în pămînt se auzea cum îngheață zăpada. Nu era lună » (p. 44)

Insectele, acele vietăți demult folosite de japonezi în simbolistica efemerului, sînt nelipsite:

« În lumina slabă din vestiar, Shimamura observa cum o molie greoaie își depunea ouăle pe negrul lăcuit al umerășelor. Moliile se izbeau de felinarul de sub streșină »

¹ *Haiku*, poem japonez fără rimă, compus din trei versuri (5-7-5 silabe) și dedicate unuiia din anotimpuri.

² *Tanka*, în lirica japoneză, veche formă fixă, compusă din cinci versuri dintre care primul și al treilea au cîte silabe, iar restul cîte șapte.

³ Ivan Morris, *Modern Japanese Stories*, Eyre & Spottiswoode.

(id. p. 93) . . . « Gîze mai mici decît moliile i se strîngeau pe stratul gros de pudră albă de pe gît. Shimamura le urmărea cu privirea cum mureau acolo » (p. 96). Iar imaginile citate mai jos — care cu greu se pot numi poetice în sensul convențional al cuvîntului — descind direct din acea categorie de *haiku* spiritual, ușor ireverentios, cunoscut ca *Senryu*: « Yoko păși ușor peste cutia *samisen*-ului¹, ținînd în mînă o, oală de noapte din sticlă » (p. 56) sau « Nasul ei lung, subțire, era ușor melancolic, ușor trist, dar bobocul buzelor se închidea și se deschidea lin, ca o lipitoare e frumoasă cu striuri ».

Economia de mijloace, folosirea iluminării indirecte, repetiția de simboluri pentru a contrapuncta stări și idei predominante, neglijarea conflictului — situat pe un plan secundar — sînt argumente pentru opera unui poet care și-ar fi putut face un renume literar semnînd culegeri de *haiku* sau de *tanka*, dar care și-a ales întîmplător, proza. Virtuțile de poet ale lui Kawabata nu-l exclud însă pe creatorul de personaje vii, plasate într-un context real. În general, portretele feminine sînt mai bine realizate, în special dacă e vorba de temperamente sensibile, impulsive, hiperemoționale, ca Fumiko din *O mie de cocori*, Komako din *Țara Zăpezilor*, sau Kyoko din *Luna pe ape*, femei cu nervii permanent încordați în așteptarea înfrîngerii și a tristeții. Personajele masculine sînt în schimb slabe, inefficiente, prizoniere ale unui egoism absolut. Eroul cel mai caracteristic pentru Kawabata — creatorul de personaj — este Shimamura, diletantul critic de balet care n-a asistat niciodată la vreun spectacol. Spre deosebire de temperamentul ardent și vibranta sensibilitate a lui Komako, — tînăra gheișă care, îndrăgostindu-se de el, îi devine amantă, — Shimamura este ofilit și lînced; în final Komako realizează totala lipsă de perspectivă a legăturii lor, pentru că, în ciuda inteligenței și senzualității sale, Shimamura este inefficient, steril sufletește. Viitorul este retezat de speranțe.

Personajele lui Kawabata trăiesc într-o lume crepusculară, într-un amurg încremenit și sumbru. « Obscuritatea și frumusețea irosită » — scria profesorul Seidensticker, cel mai autorizat traducător al lui Kawabata în engleză — « sînt un leitmotiv perpetuu al operei ».

Eroii kawabatieni nu reușesc să comunice între ei, deși fac eforturi pentru a-și cultiva relațiile prin întîlniri, despărțiri, serate sau rememorări de conversații. Toți sînt condamnați la o profundă și copleșitoare singurătate, asupra lor planează ca o imensă pasăre neagră, sentimentul zădărniceii, pe care criticii japonezi încearcă uneori să-l explice prin anumite date biografice ale autorului. Să nu uităm însă că avem de-a face cu o temă specifică literaturii nipone pre-moderne; așadar, și prin aceasta, Kawabata aparține celei mai pure tradiții din țara sa.

În românește de GETA CIOCÂLTEA

¹Samisen — instrument muzical japonez avînd trei coarde și asemănător banjoului.

舞

妓



ERWIN WICKERT

**ÎNTREBAREA
TIGRULUI**

povestire

ERWIN WICKERT

În constelația complexă a literaturii postbelice din R. F. a Germaniei, prozatorul, romancierul și dramaturgul Erwin Wickert (născut la 7 ianuarie 1915) s-a relevat — ca și în anii dinainte de 1945 — printr-o atitudine ideologică antifascistă fermă, printr-o lumină de caldă umanitate în care se împletește irizarea delicată a lirismului cu acuitatea observației și cu adâncimea reflecției, ca și printr-un talent narativ și evocator deopotrivă de delicat viguros și de rafinat elaborat. Dacă un Elias Canetti putea afirma, în *Însemnările* sale, că anii de școală n-au contat de fel pentru cariera sa de scriitor, în schimb la Erwin Wickert — fiu al Brandenburgului bogat în tradiții eroice și progresiste, născut pe Oder unde cîmpiile bogate în lacuri și culori saturate se îngemănează cu dealurile acoperite de păduri de fag — studiile de istoria artei și filozofie, de economie națională și științe politice făcute la universitățile din Berlin, Heidelberg și Carlisle (Pensylvania-SUA) își pun pecetea pe concepția și viziunea unei opere complexe, în care substanța e oferită de realitățile germane antebelice și postbelice, ca și de natura și oamenii din China, Japonia, Coreea, Mongolia interioară și din sud-estul Asiei, unde a avut prilejul să călătorească pe vremea studenției sau să trăiască o vreme (la Shangai și Tokio) ca diplomat.

Wickert debutează în anii de după război cu piese radiofonice ca *Hiroșima*, *Cezar și Fenixul* (*Căzar und der Phoenix*), *Lucrarea scrisă* (*Der Klassenaufsatz*), *Alceste* (*Alkestis*), *Acțiunea îndrăzneță* (*Die kühne Operation*), *Cartea și flueratul* (*Das Buch und der Pfiff*), în care zugrăvește destine umane frământate și abordează probleme morale și sociale de acută și extremă actualitate, formulînd critici retrospective și avertismente de viitor. În ele, Wickert parcurge întreaga gamă a posibilităților și formelor teatrului radiofonic, de la înfierarea tragediei ce-a izbit Hiroshima — evocată prin mărturiile reale sau presupuse ale participanților la ea — și de la realismul speranțelor și împlinirilor sau eșecurilor ulterioare ale unei promoții de elevi pînă la disecarea psihologică a unei trădări, la considerațiile politice asupra puterii care îl frământă pe Cezar în prețuia asasinării sale sau la recuzita și factura teatrului suprarrealist. Mînuitor abil al acestei dificile și complexe specii literare mai noi, de mare importanță, Wickert contribuie substanțial la conturarea și îmbogățirea profilului ei, ridicînd-o pe culmile concurenței victorioase cu cele mai valoroase drame scenice ale aceluiași ani. Prezentate de aproape toate posturile radiofonice germane, ca și de multe dintre cele străine, piesele lui radiofonice au fost distinse cu diferite

premiu ca «Premiul pentru cea mai bună piesă radiofonică din anul 1951», etc.

Pe linia demascării nazismului se înscriu emisiunile radiofonice din anul 1951, în care dezvăluie adevărul asupra politicii hitleriste de pregătire a războiului, de la preluarea puterii în 1933 pînă la anexarea Austriei și a sudeților, la ocuparea Cehoslovaciei și la criza poloneză care a dus la izbucnirea marelui măcel. Seria de emisiuni se bazează pe documente strict autentice și reconstituie cu pedantă acribie atmosferă, caractere, acțiuni și mobiluri politice etc. Din amplificarea și completarea acestui material a rezultat volumul *Zile dramatice în Reichul lui Hitler* (*Dramatische Tage in Hitlers Reich*, 1952), în care, dincolo de obiectivitatea istoricului, se dezvăluie talentul prozatorului de-a împleni documentele și realitățile într-o evocare zguduitoare, pasionant scrisă și scutită de ariditatea seacă a respectivului gen de cărți.

Acest dar deosebit al evocării la limita dintre expunerea istorică și literatură se dezvoltă considerabil și cu surprinzătoare dar agreabile rezultate în cele două pseudo-evocări istorice *Misiunea* (*Der Auftrag*, 1964) și *Purpura* (*Der Purpur*, 1965). În *Misiunea* — care este și nu este un roman istoric, fiindcă (după cum mărturisește însuși autorul într-o recenzie fictivă anexată romanului) împletește documente și pasaje din cronici inventate cu extrase reale din reviste și ziare ale epocii și din observațiile lui Karl Marx referitoare la răscoala Taiping — Wickert izbutește să înfățișeze istoria Revoluției Chineze din anii 1851—1864 cu atita veridicitate și atmosferă de epocă și într-un stil atît de captivant, încît cititorul, după o lectură dintr-un suflu, fără a lăsa cartea din mînă, rămîne cu impresia că a trăit aievea zguduitorul eveniment. Aceeași tehnică și impresie caracterizează romanul *Purpura* — relatarea domniei de cîteva luni a istoric obscurului împărat Quintillus —, unde măiestria sugerării și a creării de atmosferă ajunge pe culmi apreciabile. Desigur că și aici miezul istoric, destul de redus, este completat cu scrisori, cronici, biografii și procese-verbale ale poliției sau cu protocolul discuțiilor de la un banchet ori cu monologul unui bărbier sau al filozofului Plotin — toate, probabil inventate —; dar atmosfera imperiului roman în descompunere, cu frămîntările, racilele și neputințele sale, viața tragică în toate clipele ei de ascensiune și popularitate, de idealuri care ar fi putut converti declinul Imperiului în prosperitate și glorie, de vinovății și nenoroc sau de însingurare și resemnare în moarte — toate acestea sînt zugrăvite cu atita forță de viață, sensibilitate și fantezie veridică, încît te pasionează ca un roman polițist, te cucerește ca multe din cărțile reprezentative ale genului și te convinge că așa trebuie să fi arătat acea lume plină de contradicții de la răscrucea dintre era antică și evul mediu. Și, cu toate acestea, nu avem în față un roman istoric *stricto sensu*, ci mai curînd un roman antiistoric, care nu ilustrează întîmplări istorice, ci redeapănă evenimentele așa cum s-ar fi putut desfășura, văzute din perspectiva epocii respective.

Latura de sensibilitate lirică, capacitatea de investigare a forțelor, mobilurilor și reacțiilor sufletului omenesc, puterea de adîncire filozofică a problemelor fundamentale ale umanității și darul de a observa natura, cu ochi pătrunzători și fire de artist, în infinita ei bogăție de forme, de culori și de armonii sonore se dezvăluie

În romanul *Trebuie să-ți schimbi viața* (*Du mußt dein Leben ändern*, 1949) și în povestirea *Întrebarea tigrului* (*Die Frage des Tigers*, 1955). Romanul, al cărui titlu rela apelul cu care se încheie un poem de Rilke, înfățișează — într-o gingașă poveste de dragoste petrecută sub cerul exotic al Japoniei, la picioarele muntelui sfânt Fujiyama — cristalizarea acestui imperativ necesar în sufletul unei femei, în care frăgezimea sentimentului și nevoia de afecțiune, care-i răscolește pentru o vreme existența, se împletesc cu vitejia și curajul de-a lupta pentru copiii ei împotriva adversităților și vicleniilor vieții. Fundalul social dintr-un moment când, după terminarea războiului, valorile etice tradiționale sînt zdruncinate și în primejdie să se destrame, este surprins și schișat cu omenie înțeleghătoare, căldură sufletească și un robust optimism bazat pe încrederea neclintită în virtuțile permanente ale « Omului ». Imaginile și portretele litarare amintesc de formația artistică a autorului și de coloritul delicat al stamperelor japoneze.

Povestea *Întrebarea tigrului*, care m-a impresionat în mod deosebit — ca iubitor al munților și leat de zodie, de săptămîină și de an cu autorul — zugrăvește, din perspectiva eroului, strania întîlnire a pictorului japonez Ivaō cu muntele sfînt Fuji, pe care încercase, dar nu izbutise să-l picteze așa cum ar fi vrut, și pe care îl escajadează acum, singur, ca să-l cunoască sub aspectul lui adevărat. Exaltarea, care se sfîrșește tragic, este un prilej de bilanțuri etic-umane și artistice, de noi și multiple receptări ale naturii cu ochiul delicat și pătrunzător al artistului și al îndrăgostitului de natură și de munte, în fine un prilej de reflectare, într-un sens specific oriental, sub spectrul morții, la rostul și atotputernicia întîmplării sau destinului, care răstoarnă orice calcul al probabilității și impune omului să aibă în orice clipă gata răspunsul la « întrebarea tigrului ». Poate că niciuna din cărțile lui Erwin Wickert nu reflectă în mai mare măsură măiestria exprimării — greu și incomplet transmisibilă prin tălmăcire — , capacitatea de a învinge, pînă-n cele mai tainice sau nelămurite colțuri, sufletul și mintea omului și de-a formula nuanțat, dar foarte precis, impresiile, sentimentele, gîndurile.

ÎNTREBAREA TIGRULUI

Tavanul înaltului hol al hotelului nu era sprijinit de coloane, ci de patru cedri groși, acoperiți cu coaje, așa cum creșteau afară în grădină sau în pădurile de pe coastele lui Fuji. Pe peretele din fund al holului se adîncea *tokonoma*, nișa tabloului. Pe podeaua ei de molid nebăituit, înnegrit de vreme, se afla, într-un vas de pămînt, un pin pitic, iar pe peretele nișei era atîrnat un tablou mare în tuș.

În fața lui sta un japonez cu bocanci de munte, cu pantaloni scurți și cu una din curelele rucsacului pe umăr. Pe ușa de sticlă ce da spre scară și spre camere intra un european, un domn mai în vîrstă. Răsfoi revistele ce zăceau aruncate pe o măsuță de lîngă fereastră; dar le citise pe toate. Cînd îl văzu pe japonez, se-ndreaptă spre *tokonoma*, privi o clipă spre tablou și spuse:

« Țasta să fie oare Fuji? »

« Da. »

« Dar nu seamănă. Este destul să privești pe fereastră, at the real Mc Coy ! »

« Mda ».

« De fapt, încă n-am văzut un tablou reușit al muntelui. Și, în fond, nu există nici un alt munte care să poată fi pictat mai ușor. Păcat că nu-s eu pictor ».

« Pentru un japonez e foarte greu să-l picteze ».

« Credeți? »

« Poate, pentru că este un munte sfînt ».

« Aha ! » făcu europeanul mirat și fără să priceapă și mai cîtă o dată spre tablou.

« Vreți să vă urcați pe el și să prindeți răsăritul, miine în zori, acolo sus? »

« Da. »

« Ei, petrecere bună ! Pentru mine e un efort prea mare. »

Europeanul se duse la masa cu reviste, se lăsă moale într-un fotoliu de piele și privi spre munte prin fereastra largă. Scoase o țigară de foi dintr-un etui și, cum nu avea chibrituri, strigă un boy, care-i oferă foc, și schimbă cu el cîteva cuvinte.

Japonezul se numea Ivao.

Administratorul hotelului îi deschise ușa, îi făcu loc să iasă afară și-și luă rămas bun de la el cu o închinăciune adîncă. Îi ură vreme frumoasă și vizibilitate bună.

Atunci își făcu apariția pe ușă europeanul și-i spuse lui Ivao :

« Trebuie să vă cer scuze. Mă simt foarte jenat ».

« Dar n-aveți nici un motiv să vă cereți scuze ».

« Ba da. N-am știut. Abia adineaori mi-a spus boy-ul hotelului ».

« Dar aveți perfectă dreptate. »

« Nu, știți. . . , eu nu mă pricep de loc la pictură. Și cu atât mai puțin la cea modernă. Sînt, în privința asta, un adevărat barbar. »

« Dar tabloul este într-adevăr prost. Poate că muntele nici nu poate fi pictat. La revedere ! »

Ivao își strînse mai tare șiretul bocancului stîng, își puse pe umeri rucsacul ușor și plecă. Fuji se înălța înaintea lui și acoperea jumătate din orizont.

La început, terenul urca ușor cîteva sute de metri, apoi devenea, însă, șes. Pe ogoare erau bărbați și femei, iar pe șosea se jucau niște copii cu o pisică. În fața unei case acoperite cu paie se afla o masă cu suveniruri de călătorie sculptate în lemn, cu alpenștocuri, umbrele din hîrtie uleiă și ilustrate colorate, oferite spre vînzare. Ivao cumpără două perechi de sandale de pai, care aveau la toc și la talpă două mici frînghiuțe împletite tot din paie, cu ajutorul cărora le putea lega peste bocanci, cînd avea să ajungă în zona cu grohotiș de lavă tăioasă și aspră.

Dincolo de sat coti pe un drum de țară. Fuji se înălța mărît în fața lui. Nu era drumul principal ce ducea pe munte, poteca pelerinilor cu cele nouă puncte de popas ; nu voia să meargă pe el, fiindcă pe acolo erau prea mulți oameni.

Pe dreapta și pe stînga, pe ogoarele tivite de tufe de dud, muncneau țaranii. Pliveau buruienile sau săpau pămîntul, cu sapele lor grele, pentru recolta a doua. Soarele după-amiezii ardea puternic și, sub curelele rucsacului, cămașa îi era udă de sudoare. După ce merse o jumătate de oră, avu impresia că drumul începe să urce ușor, dar nu era sigur de asta. Abia cînd privi îndărăt, văzu că satul și hotelul se aflau ceva mai jos, iar suprafața albastră-cenușie a lacului se zărea deja pe deasupra acoperișurilor, netedă, abia încrețită de cîteva cute făcute de vînt pe apă.

La început, muntele pornea să se înalțe imperceptibil din întinderea platoului. Acesta este un lucru hotărîtor, căruia nu i-ai acordat suficientă atenție în tablourile tale de pînă acum. Muntele nu era așezat pur și simplu pe șesul întins, ci era, în rădăcinile sale, una cu el. Abia cînd urmăreai orizontul îndelung cu privirea, vedeai că linia se ridică încet. Dar nu era nicăieri vreun punct, despre care să poți spune : a i c i începe muntele. Era una cu șesul, ba chiar îți puteai spune că șesul nu era decît o parte a muntelui și că muntele nu era decît o parte a șesului. Dar cum să pictezi asta ? Unde să fie limita tabloului ? Prima sarcină era să stabilești cadrul.

Deasupra acestui șes care-i aparținea, muntele se ridica mai întii încet, apoi tot mai repede, la început larg și treptat și masiv peste cîmpiile de lavă, peste păduri, pînă ce străpungea această îmbrăcămintă și se înălța într-adevăr abrupt, cafeniu închis și pleșuv. Se îngusta treptat pînă la buza frămîntată a craterului, unde cele două ireproșabile linii ascendente, dinspre răsărit și dinspre apus, se frîngeau : linii, pe care privirea ta trebuia să le urmărească mereu din nou, pe care le pipăia mereu din nou cu aceeași uimire : căci, așa ireproșabile cum erau, nu erau totuși perfect simetrice, nici linii geometrice pure, ci vii, ondulînd ușor spre interior. Nu te prii ! Dacă vrei să cunoști sau să intuiești firea muntelui, nu trebuie să te grăbești. Un munte, care a crescut în multe sute de mii de ani, nu ți se dezvăluie în cîteva minute. Dar ajunge oare răstimpul vieții tale, ca să cuprinzi imaginea muntelui ? Cui îi adresezi oare întrebarea asta ? Muntelui ? El stă acolo și tace. Și dacă viața ta o fi prea scurtă ?

Ivao își puse din nou rucsacul pe umeri și porni mai departe. Trecu pe lângă ultimul ogor, pe care un val de piatră îl despărțea de pustiul de piatră din jur. Apoi începea pădurea. Crengile pinilor se întindeau pînă deasupra drumului; dar cînd și cînd, în luminișuri, se putea zări sus, deasupra arborilor, vîrfurile lui Fuji, conturîndu-se clar și precis pe siniliul închis al cerului. Atunci te cuprindeau teama și îndoiala, dacă-ți vei atinge vreodată ținta. Coborai privirea pe făgașul drumului. Apele primei ploii-taifun de săptămîna trecută, ce se prăvăliseră ca un torent pe drumeagul ce cobora ușor, săpaseră brazde adînci, pînă ce dispăruseră brusc alături de potecă, într-o gaură, printre blocurile de lavă, de unde-și continuau cursul subpămîntean pînă la lac sau chiar pînă la cîmpiile din vale și mergeau prin adînc, departe sub pămînt, fără să mai vuiască și să spumege, ci doar picurînd acum și infiltrîndu-se și parcurgînd, poate, numai cîțiva metri pe zi.

Primul tablou, pe care l-ai zugrăvit cu pensula de scris a tatii, era imaginea unui om în fața unui munte. Foia de hîrtie de împachetat se întindea în fața ta pe masa scundă de cireș. A fost greu să pictezi omul: brațele și picioarele erau prea lungi, ochii, nasul și urechile prea mari. Dar îți puteai da seama, totuși, că trebuia să fie un om, care sta înfipt pe picioarele depărtate și întindea brațele în sus. Zugrăvitul muntelui a fost ușor de tot. Apoi a venit Toshi, fratele, de la școală și i-ai arătat mîndru, tabloul. Dar el a ris: da'omul e mai mare decît muntele Fuji! Cum poate fi un om mai mare decît muntele!

Avea dreptate. Toshi s-a așezat la masă, a luat pensula și tu a trebuit să scuipi pe plăcuța de tuș și să freci saliva cu piatra de frecat. Apoi a muiat Toshi pensula și a pictat pe dosul hîrtiei de împachetat muntele, mare de tot.

Și omul unde e?

Aici, a spus Toshi, arătînd un strop mic chiar sub vîrf. Uite-î aici!

Asta e o ploșniță, un păduche, o furnică, dar nu un om.

Ba da, este un om, a spus Toshi, și încă mult prea mare. Ieși în fața casei și te uită dacă-i mai recunoști pe cei trei oameni care au pornit aseară să urce pe Fuji! Tocmai se întorc acum îndărăt și sînt, poate, la popasul al șaselea sau al cincilea. Îi poți recunoaște? Ei! vezi? Sînt chiar mai mici decît un păduche. Aproape că nici nu-i vezi.

Toshi a uitat desigur asta azi. N-o să-și mai amintească nici de tablou și nici de faptul că omul este, față de munte, ca un păduche. El nu mai vede muntele. Alaltăieri era pe ogor. S-a înfipt bine, cu picioarele crăcănate, în pămînt, căutînd un sprijin solid, a cumpănit ciocanul greu cu amîndouă mîinile și l-a ridicat în sus, așa ca mîna stîngă să alunece îndărăt de la fierul ciocanului pînă la capătul cozii subțiri de bambus. O clipă, ciocanul s-a oprit deasupra capului său, apoi Toshi și-a încovoiat spinarea, a tras ciocanul îndărăt în jos și l-a abătut asupra unui bloc de lavă. Dar piatra, mare cît un cărucior, i-a ținut piept. Abia data următoare, cînd ciocanul a izbit-o în același loc, s-a rupt o așchie de-o șchioapă. Toshi va avea de furcă toată ziua, pînă să sfărîme pietroiul și poate vreo două săptămîni, pînă să curețe ogorul de toate pietrele celelalte.

Ai venit să mă ajuți, frate mai tînăr? a strigat el. O să-ți faci curînd bășici la mîini. Sau vrei să pictezi pietroiul?

Vreau să te desenez pe tine și piatra.

Ivao s-a așezat pe răzorul ogorului și l-a desenat pe fratele mai mare, cum sălta în zbor ciocanul, ținîndu-l de coada subțire de bambus și cum ciocanul se oprea o clipă în aer.

Tu trebuie să pictezi oameni! spusese George. Nici chiar abstracționiștii nu-și pot imagina atîtea linii interesante, cîte găsești tu la un om. Cu peisajele tale nu mai faci nimic, îți pierzi vremea degeaba.

Prima expoziție de la Paris. Aproape numai capete. Printre ele capul de față, albastru pe fond verde. Contururile greoaie și aproape negre. Apoi expoziția de la New York. « *Ivao turns abstract* » — « *A doua perioadă a lui Ivao* ».

Și ce-ar fi spus George de expoziția de la Muzeul Ueno? Nimic. George nu se mai duce la expoziții. Câștigă destul cu grafica de reclamă. Și, dacă-l întrebi, nu mai știe ce-a vrut să spună atunci, când te-a sfătuit să pictezi oameni. Nu mai e același. E alt om.

Dar tu, mai ești oare același? Ce mai ai tu comun cu studentul de la belle-arte din Paris, cu tânărul care a izbutit să se afirme la New-York? Nu mai vrei gloria și succesul, dacă le-ai căutat cumva vreodată cu tot dinadinsul. Nu mai vrei linie, culoare. Ceea ce ține de ele, știi de mult. Nu mai ești identic cu tânărul de atunci. Și ceea ce te mai leagă de el este o biografie, numele tău și amintirile, care-ți devin chiar ție însuși neclare.

« *Ivao, ale cărui expoziții de la Paris și New-York, de acum câțiva ani, s-au bucurat de o primire binevoitoare, a arătat puține lucruri noi cu cele mai recente tablouri ale sale de la Muzeul Ueno. Vigoarea expresiei din compozițiile sale abstracte mai vechi n-a mai atins-o, de rîndul ăsta, nicăieri.* »

(Mainichi, din 12 noiembrie)

Dar despre Paulette oare ce mai știi? Părul șaten-închis, șuvița sub care-i plăcea să-și ascundă fața cînd era culcată. Pielea ei care căpăta o nuanță verzui-măslinie, cînd obloanele de la ferestre erau întredeschise. Unghiul coatelor, cînd sta în fața oglinzii și-și încheia sutienul la spate. Sau gestul ei cu ridicatul din umăr. Sau cum a plîns odată, cînd a povestit despre mama ei. Probabil că acum merge la plimbare cu copiii ei. Nu, e încă prea devreme: la Paris, acum e abia ora 8 dimineața.

Drumul se bifurca lîngă un copac uriaș, sub care se afla un scrin. Pe stîlpișorii de lemn ce susțineau acoperișul atîrnau fișii de hîrtie ale cultului *shintoi*st, iar în interiorul scrinului erau trei tablouri cu cai, zugrăvite de meșteri rustici. În fața lui era o grămadă de caiele și cîteva potcoave.

Nu se vedea nicăieri vreun indicator de drum și Ivao alegea drumul din dreapta copacului. Nu putea ajunge altundeva decît pe Fuji.

Înainte de a merge mai departe, scoase bidonul din rucsac și bău din apa căliie. Cu toate că ziua nu mai era fierbinte, îi năvăli numaidecît sudoarea din porii brațelor, picioarelor și frunții. Drumul se făcea mai îngust și nu mai era neted. Din nisipul vulcanic granulat se ridicau adesea bolovani sau stînci, în care roțile căruțelor săpaseră urme adînci. Copacii de pe ambele laturi înaintau pînă în marginea drumului. Molizii și pinii se răreau, dar drumul era acoperit acum de crengi de foioși care ascundeau muntele. Cînd Ivao privi o dată în urmă, lacul se afla mult sub el, în depărtare. Nu mai putea distinge nici măcar bărcile cu pînze, care desigur că pluteau pe apă.

Drumul nu era mai lat decît o căruță și nu mai ducea drept spre munte, ci cotea mereu, ocolind mici coline din blocuri de lavă rostogolite sălbatec unele peste altele și acoperite cu tufe, mărăcini și ierburi. Erau ca un fel de ruine de stînci adînc crăpate, în care n-ai fi putut răzbate mai mult de cîteva metri. Accesul era împiedicat de mărăcini și desigur și de peșteri ce duceau în adînc. În aceste păduri mai trăiau încă urși. Ivao se îndoaia că este pe drumul bun.

Poteca se deschise și, într-un luminii, se ivi o colibă de scînduri. Un om golpușcă traversa poteca spre baraca scundă a unei băi. Într-o mîină avea un șorț de purtat în jurul șalelor, iar în cealaltă un săpun. Ușile de hîrtie ale colibei erau date în lături și se putea vedea bucătăria. Pe o vatră de piatră ardea focul și o femeie gătea.

Bătrînul se opri în drum, așa cum era, și-l lăsă pe Ivao să se apropie.

« *Combanva* » — bună seara, spuse, Ivao.

« *Combanva*. »

« Drumul ăsta duce pe munte? »

« Da. »

Apoi, după o pauză: « Toate drumurile, care urcă, duc pe munte. »

În stînga, lîngă colibă, fumega o bocșă de mangal.

« Dar ăsta e drumul cel mai drept? »

« Încotro? »

« Spre vîrf. »

« Nu. »

Și iar, după o pauză: « Drumul cel mai drept era pe la stînga scrinului. »

« Dar și pe-aici ajung în vîrf. »

« Da. »

« Pot avea ceva de băut? »

« Ceai? »

« Nu, mi-ajunge și apă. »

« Colo l »

Cu mîna în care ținea șorțul în jurul șoldurilor, bătrînul îi arată un butoi de tablă, așezat lîngă colibă. Ivao se duse într-acolo. Bătrîna privi afară, spuse *combanva* și puse cîteva crengi pe foc. Ivao luă căușul de bambus și își umplu bidonul, care era pe jumătate gol. Apoi bău cîteva înghițituri din căuș. Apa era caldă și avea gust de benzină.

Bătrînul se săpuni în aer liber, în fața unei puțini de scăldat sub care ardea un foc de lemne, și-și turnă apă fierbinte pe umeri.

« *Sayonara* » !

Bătrînul nu auzi. Dar bătrîna se întoarse și spuse și ea: *sayonara*. Cînd Ivao ocoli coliba îndreptîndu-se din nou spre drum, văzu un flăcăiandru care ședea pe jos și ascutea un fierestrău. Băiatul părea idiot, rinji și nu răspunse cînd Ivao îi spuse la revedere. Pilea mai departe fără a se uita la fierestrău.

Drumul se făcu mai pieptiș și se îngustă. Un copac mare căzuse de-a curmezișul potecii, doborît probabil de taifunul din săptămîna trecută; căci ruptura era încă proaspătă, iar frunzele încă nu se veștejiseră. Ivao nu putu să treacă peste crengi și trebui să facă un ocol peste stîncile de lavă, care erau acoperite cu mușchi și lunecoase.

Apoi urcușul înceta și poteca ducea oblu, de-a lungul muntelui. Furtuna desrădăcinase, chiar sub potecă, un copac care tîrîse cu el sau strivise vreo șase pomișori mai mici. Rădăcinile lor se ridicau în sus ca niște brațe. Prin golul rămas, Ivao putea vedea platoul pînă dincolo de lacul care se cufunda deja în umbra neagră-cenușie, în timp ce pe lanțul de munți din fund încă mai lumina soarele. Acum se putea distinge și suprafața netedă a lacului Shoji. Ivao se așeză pe o piatră, scoase din rucsac cutiuța O-Bento și mîncă puțin orez.

Tabloul este expus acum la Boston: partea de jos a suprafeței lui cu linii grele, orizontale, albastre-închis, și negre, printre ele creste de valuri albe ca varul și stropi, iar deasupra dramaticul roșu-carmin și oranj; partea de sus roșie și galbenă — o înmrejire de raze.

Reproducerea în culori din revista « *Life* » făcea tabloul mai potolit. Stropii albi ca varul de deasupra negrului deveneau gri.

« *Tablourile lui, care acum trei ani puteau fi obținute pe cincisprezece dolari, ajung acum pînă la două mii de dolari. And they are worth it !*

Chiar și cei care, la intrarea în expoziție, nu se pricepeau de loc la arta abstractă, sînt entuziasmați de ea, cînd ies din expoziție. Tablourile lui Ivao, care împlinesc treizeci de ani, au atins un grad de perfecțiune, pe care nici el însuși nu-l mai poate depăși și tînrul pictor o știe, chiar dacă, în modestia sa, n-ar recunoaște-o niciodată. »

Deși soarele abia scăpătase îndărătul munților de lîngă lacul Shoji, iar pomii nu mai erau atît de deși pe ambele laturi, trebuia să ia seama cu grijă la neregularitățile drumului, la pietre și la crengile căzute pe jos.

De-odată se sperie și se opri : pe dreapta, deasupra lui, vîrfurile se profila pe cer ca un uriaș felinar roșu-strălucitor. Impresionat, se dădu un pas îndărăt, dar muntele, pe care pomii îl acoperiseră pînă acum, ardea incandescent și amenințător deasupra lui și nu se pierdea în cerul fără nori.

Muntele apare deodată în fața ta și tu nu mai poți da îndărăt. Îți pune o întrebare, pretinde un răspuns, dar tu nu-l știi, pentru că nu poți cuprinde întrebarea în cuvinte și nici în trăsături de penel sau în culori. Și-ți dai seama, cutremurîndu-te, de ce ai venit, în fond, pînă aici.

Cînd poți răsufila iar liniștit, vezi drumul care ocolește muntele, la aceeași înălțime, și sub el pădurea ; dar deasupra drumului începe fața lucie, lată și copleșitoare, golașă. Hotarul dintre umbră și lumină este precis și drept. Vîrfurile nu se mai înalță atît de ireproșabil spre cer, cu acea unduire blîndă, ca o melodie. Liniile sînt mai aspre. Vezi întreruperile. Frînturi de stîncă, stînci adastă în lumina roșie-incandescentă, iar în umbră sînt negre-albăstrui. Două fisuri, mari și largi ca niște văi, duc în sus pînă la marginea craterului. Povîrnișurile lor adînc umbrite sînt albastre și bat în violet-închis din cauza nisipului vulcanic roșu.

Se gîndi la povestea cu vînătoarea de tigri, pe care o istorisea Hideo mereu, cînd băuse.

Mi-ai povestit-o deja de-atîtea ori.

Știu, spunea Hideo, dar nu poate să-mi iasă din minte. Oare ce s-a petrecut atunci cu mine?

Habar n-am.

Dar un tîlc tot trebuie să fi avut ea, spunea Hideo. Mă gîndesc în fiecare noapte la asta, dar nu știu răspunsul.

Bine, fie, povestește-o atunci încă o dată.

Da, spunea Hideo. Așadar era acum trei ani în munții din Coreea de Nord. Ninsese deja. Sosim la amiază și, în timp ce vînătorul coreean făcea rînduială în cabana de vînătoare și spargea lemne de foc, am mai ieșit o dată afară. Am împușcat doi fazani pentru ziua următoare, în care voiam să căutăm tigrlul. Cu puțin înainte de apusul soarelui, am ieșit din pădure într-o poiană mică acoperită de zăpadă. De-odată apare' poate venit din tufișuri, tigrlul. La zece pași sau cincisprezece pași în fața mea. Ochesc; descarc ambele țevi. Ale armei cu alic, mă rog ! Încă în clipa cînd trăgeam, îmi dădusem seama că era o nebulie. Dar tigrlul nu se clintea. Sta locului și întorsese spre mine o latură și capul.

Sta pur și simplu locului. Nu mai știu tot ce mi-a trecut prin cap. Credeam că trăseseam pe-alături ; dar, pentru mine, nu mai era nimic de făcut. Aveam același sentiment, pe care trebuie să-l ai și tu acum : așa ceva nu există. Toate astea sînt cît se poate de neverosimile. Prin ceea ce treci tu acum e de domeniul timpurilor străvechi, își are locul într-o istorioară, într-un basm. Totul nici nu e adevărat. Este doar povestea unui vînător.

Dar tigrlul sta cît-colo și mă privea cu ochii. Spunea doar : Vezi, uite-mă în sfîrșit. Iar eu doar am șoptit : da, de parcă animalul vorbise cu adevărat. Și în clipa aceea

pierise tot ceea ce gândisem mai înainte despre moarte și viață. Să-ți spun ce era? Groaza.

Groaza? Întrebă Ivao.

Da. Nu mă fixa cu privirea așa cum vezi în picturi : cu ochii-mari rostogolindu-se și rinjindu-și dinții. Sta liniștit acolo și mă privea. Aveam impresia că suflă un vânt rece pe lângă mine, fără să șuiere, fără să-l simt. M-a trecut deodată un fior ca de gheață. Stam amândoi față-n față și știam că totul fusese pînă acum fals.

Nu mi s-a întîmplat nimic. Nu mi s-a clintit nici un fir de păr ; dar mă știam la cițiva pași de moarte. Tu încă n-ai văzut nici un tigru, Ivao, sînt sigur. La grădina zoologică e cu totul altceva. Plătești biletul de intrare, te duci în parc și privești cu satisfacție cum animalele umblă de colo pînă colo îndărătul grătilor și cum le hrănesc paznicii.

Dar în munții Coreii era cu totul altceva. Ici eram eu — și dincolo era celălalt lucru, despre care nici măcar nu știai ce era. Frică? Spaimă? Dragul meu, e un cuvînt care nu poate spune totul. Te aflai pur și simplu în fața neantului. Totul se sfîrșise și numai aveai timp decît să răspunzi la întrebarea: Ești gata? Nu. Nu erai gata. Nu-ți puteai face nici o iluzie și nu puteai scăpa cu vorba.

Tăcere.

Și-apoi? Întrebă Ivao.

Și-apoi? Deodată dispăruse. Nu-l văzusem fugind de-acolo ; dar pierise. Cînd mi-am venit în fire, eram cu fazanii și pușca în fața cabanei. Toată seara n-am scos un cuvînt. A doua zi dimineață l-am dus pe vînător, ca din întîmplare, la locul respectiv. A văzut urmele tigrlui, a văzut și pașii mei în zăpadă. Pe zăpadă era sînge.

Și a spus ceva?

Nu. M-a privit ciudat. Am mai împușcat încă două vulpi, iar după-amiază am coborît iar deval. Tu înțelegei istoria asta?

Nu știi, răspunse Ivao. Dar simt că e ceva în ea. Era un avertisment.

Atunci înseamnă că nu ți-am împărtășit decît incomplet ce-i în sufletul meu. Căci tu nu poți să știi ce-a fost. De ce? Fiindcă ar fi trebuit ca tu însuși să fi stat alături de celălalt, despărțit doar printr-o linie de el, pentru a-ți da seama ce vrea să însemne.

Tăcere.

Ivao a strigat-o pe Nee-san și a cerut socoteala. Hideo a rămas singur și a continuat să bea.

Acum nu mai era luminată de soare decît buza craterului : în vîrf, coline roșii-închis și negre, conturate intens pe cer. După nici o jumătate de minut marginea craterului era cenușie.

De ce vine spaima totdeauna atît de tîrziu? L-ai revăzut pe Ernest la numai patru săptămîni după ce murise June. Ernest te-a dus în camera mai veche a lui June și acolo era atîrnat un tablou. Avea o lumină proastă. Da, n-avea decît o lumină proastă. Nu-ți mai plăcea să vezi tabloul acela și ați ieșit amîndoi în fața casei, pe terasă, și ați băut un cocktail în amurg. Oare Ernest știa totul?

Ernest a întrebat :

Cînd i-ai făcut portretul — știai deja că n-o să se mai facă sănătoasă?

Ea mi-a spus-o.

Mi-am închipuit eu.

Ce ți-ai închipuit?

Că știai. Ție ți-a spus-o mai devreme decît mie.

Pentru că nu voia să te sperie.

Dar cînd a sosit tabloul tău, mi-am dat seama. În tablou e spaima care te-a cuprins cînd ai pictat-o.

Da?

Da.

Nu vreau să mai văd tabloul ăsta.

În ochii lui June este spaima. Doar nu vrei să spui că doar ai pictat-o, dar că n-ai văzut-o?

Ba da, asta vreau să spun.

Dar îți spusese, doară, că nu se mai face sănătoasă.

Da. Dar nu mai vreau să vorbesc despre tablou.

Cînd te-ai reîntors acasă de la Ernest și ședeai lungit în pat, îți apăreai ție însuși străin și îngrozitor. Ea voise să aibă un răspuns, dar tu doar o pictaseși. Verde, albastru, galben de crom, cu diagonala de la stînga jos spre dreapta sus. Gîndul că ea se află deja de trei luni într-un sicriu din cimitir, îți era penibil; dar nu te înspăimînta. De ce nu te mai puteai înspăimînta? Nu aveai decît tablouri și culori în piept, dar nimic ce ar fi putut să te înspăimînte. Și nimeni nu știa, nici chiar Ernest; și nici măcar June n-o știuse.

Un drumeag pornea în jos și la răspîntie era o tăbliță indicatoare. Ivao aprinse un chibrit și se dădu mai aproape. Semnele scrise, aproape șterse, numai cu greu se puteau citi, dar își putu da seama, totuși, că drumul ce pornea în sus ducea la popasul al cincilea al potecii pelerinilor, de unde putea apoi să meagă pe o potecă bătătorită pînă la vîrf. Își legă peste bocanci una din perechile de sandale de pai și urcă prin desișul din susul drumului, zgîriindu-se pe mîini și pe genunchi în mărăcini; apoi ajunse în grohotiș și porni de-a dreptul spre vîrf, fără potecă.

Coasta devnea foarte abruptă; după nici cîteva minute trebui să se odihnească. Solul se făcea tot mai instabil și, cu toate sandalele de pai, luneca pînă la gleznă în grohotișul de piatră ponce. De cîte ori se odihnea acum, Ivao își fixa cîte o țintă pînă la care să ajungă dintr-un efort, fără oprire; dar de multe ori trebuia să facă haltă încă înainte de țintă. Atunci se așeza pe cîte un bolovan de lavă mai mare și abia își trăgea sufletul. Un vînt adia rece pe fruntea brobonită de sudoare și pe lîngă genunchii leoarcă de transpirație. Drumul spre înălțime, care ducea la popasul al cincilea, nu-l mai putea vedea.

Apoi continuă să urce prin pustietatea stîncilor de lavă golașă și prin grohotișul mișcător, în care i se așteptau picioarele și care se întindea pînă sus la marginea craterului. Ce ești tu, acum, mai mult decît un păduche, o furnică, ce se tirăște pe munte spre înălțime! Doar un punct pe munte; o făptură, al cărei răstimp de viață nu depășește o sută de ani, pe un vulcan care a luat ființă pentru milioane de ani. Desigur că există lucruri, care sînt mai mari decît muntele și mai bătrîne. De pildă norii, apa sau lumina. Sau ceva ce nici măcar nu poți picta și în fața căruia mintea se oprește sau ricoșează cînd se apropie de el: lumea, realitatea sau moartea.

Dar în fața ta se află un munte, se înalță fără efort din șes în lumina zilei sau în întunericul nopții, și tu vrei să te urci pe el. «Să-l cucerești», spun ziarele cînd vor să se exprime mai înflorit. O expresie care e pur și simplu stupidă; căci oare cine a putut vreodată să obțină un munte! Și dacă l-ai cuceri, ce-ai putea să faci cu el? Să arzi spre el și să spui: muntele ăsta e al meu?

Muntele stă liniștit și îndură calm ca oamenii să colinde pe el și să se fălească, trufași, cu asta. El nici nu vede asemenea muște efemere ca tine, se mișcă doar în zeci de mii de ani și îmbătrînește în milioane de ani. Nici măcar nu observă

că toamna cade zăpada pe el și că primăvara și vara se topește, nu observă cum arborii se cațără pe el, se înfig bine în el, cresc și, după decenii sau secole, se prăbușesc în timpul unui taifun sau al unei furtuni de zăpadă ori degenerază.

Oare muntele gîndește? Sigur că nu. Căci altfel ar fi ceva ca noi. Dar el e cu totul altceva, ceva ce devine, pentru noi, un obiect cu care doar ne confruntăm, dar în care nu ne putem transpune niciodată. Firește că nu gîndește, deși cărțile scriitorilor vorbesc uneori despre el de parcă ar face-o. Și, chiar dacă ar gîndi, noi nu ne-am da seama. Dar el nu pare să fie orientat spre nimic, nu participă la ce te privește și nici la viața ta. Doar există, este aici, un monument al existenței care ne avertizează că nu sîntem și nu putem fi totul, cîtă vreme trăim, și că în fața noastră mai este altceva, pe care noi înșine nu putem decît să-l schișăm fugăr în tablourile noastre. Și cînd vei izbuti oare să pictezi inefabilul, ceea ce nu poate fi recunoscut, singurătatea?

Urci prin grohotiș, peste pietricele mărunte care, ajunse acum aproape nisip, au fost spălate și roase din stînci mari de-a lungul a mii de ani de zăpadă, ploaie și vînt. Sandalele de pai se afundă la fiecare pas, alunecă îndărăt prin grohotiș, prind iar pe ceva, iar tu le tragi încet în sus. Inima bate de-ți vuiesc urechile. Pieptul saltă repede și sacadat. Trebuie să te odihnești iar, cazi pur și simplu pe ceva și-ți tragi greu răsufierea. E liniște. Doar vîntul adie rece și e timpul să scoți din rucsac bluza din piele de căprioară căptușită cu lînă și să ți-o pui peste cămașa udă learcă de sudoare.

Jos de tot pe cîmpie, dincolo de cîmpie, deasupra munților, se ivește deodată un licăr roșu-carminiu, de parcă ar arde un munte; dar numai cîteva secunde mai tîrziu, cînd ai impresia că distingi focul în copaci, vezi că e luna care răsare și urcă pieziș peste munți.

Nu-i poți urmări mersul, trebuie să-ți cauți din nou o țintă. Și cînd, ajuns la ea sau chiar mai înainte, lași să-ți alunece picioarele, obosit, și te trîntești jos, privirea rătăcește din nou pe dincolo, peste lumea care nu e munte. Pe deasupra lacurilor plutesc nori cețoși, iar lumina lunii se așterne, cenușie-deschis, peste ei. Chiar și în urma ta, aproape de tot — trebuie să fie cam la înălțimea drumului ce duce la popasul al cincilea —, plutește nemișcat un nor, alb și destrămat, ca de vată. Pe cîmpia neagră ca smoala licăresc, ca niște licurici, lămpile electrice pe care țăranii le lasă să ardă chiar și cînd dorm, pentru ca duhurile și demonii să fie alungați de lumină.

Îlva se tîrăște în sus și se îndreaptă din nou spre vîrf, deodată, pare să fie foarte aproape. Poate recunoaște deja cununa de coline din jurul craterului. Poate doar încă o oră de mers, poate două. Aici sus, unde ochiul nu află nici un punct de sprijin în lumina lunii sau în cîmpia înclinată, nu poți să apreciezi bine distanțele.

E supărător faptul că picioarele alunecă în grohotiș la tot pasul, așa că acum tare ar vrea să fi mers totuși pe drumul ce ocolea muntele pe la jumătate spre răsărit, pînă la poteca bine bătătorită a pelerinilor. De mult nu mai urcă drept spre vîrf, ci pieziș pe coasta întinsă; apoi face o cotitură și o pornește în unghi, în direcția opusă. Cîștigă înălțime încet, în linie șerpuită.

Se odihnește pe un pietroi care e îmbrăcat în mușchi. Suprafața e cenușie și lucește catifelat. Scoate din rucsac niște pesmeți, dar nu mănîncă decît două trei înghițituri. Nu-i e foame, doar sete. Duce bidonul la gură, dar apa, care acum e rece, are gust de benzină. Varsă toată apa din bidon pe piatră, nu vrea să o care pînă-n vîrf. Sus poate să-și cumpere o sticlă de apă tansan. Îi e frig la genunchi, scoate din rucsac pantalonii de schi și-i îmbracă pur și simplu peste șortul de pînă.

Apoi merge mai departe. Când se odihnește din nou, o porțiune a cerului de deasupra lanțului de munți de dincolo de lacuri este aproape luminată, deasupra aceluiași șir de munți, îndărătul cărora abia asfințise soarele. În cele câteva ore, pământul se rotise o dată și acum se vestea iar pentru noua zi, la câteva laturi de palmă de locul unde scăpătase.

Dacă voia să vadă răsăritul soarelui, trebuia să meargă acum pe povirniș, spre răsărit, la aceeași înălțime. Luna începuse să pălească și, când Ivao urcă pe o văioagă, văzu că șirurile înguste de stînci, care se ridicau din grohotiș, se continuau în sus pînă la buza craterului, de parcă erau oasele muntelui. Fu nevoit să traverseze două asemenea creste de stînci, apoi urcă din nou oblic și șerpuit în direcția vîrfului. Siniliul noptatec al cerului se lumina, iar stelele păleau și ele. Lanțurile de munți de dincolo de lacuri păreau niște umbre întinse spre zorile ce mijeau, iar norii de deasupra lacurilor negre și de la poalele muntelui prindeau să albească.

Mai sus de el, poate la vreo zece minute depărtare, se vede o umbră: să fie o casă, o cabană? A și ajuns, oare, la poteca folosită de pelerini, care duce de la Uma-gaeshi, comodă și bine bătătorită, pînă la vîrf, tivită de nouă popasuri, unde se vinde ceai, unde contra unei taxe mărunte, îți arde pe alpenstock un semn cu fierul roșu și unde te poți odihni pe rogojini de paie?

În zece minute umbra s-a apropiat, dar încă n-a ajuns la ea. Inima pompează și Ivao poate auzi fiecare bătaie a pulsului. Merge zece pași, apoi trebuie să se odihnească, mai înainte de-a urca alți zece.

Nu e nici o casă, e o stîncă de lavă și, de jur împrejur, zac împrăstiate sfîrșimături care s-au desprins din ea. Cele mai mici sînt cît pietroiul pe care încerca Toshi să-l spargă. Latura dinspre vale a casei de stîncă, în surplombă, lucește mat în lumina rece a zorilor cenușii. Ai impresia că lespezile și blocurile parcă s-au desprins de curînd din stîncă înaltă. De curînd? Ei, poate acum o sută de ani.

Ivao știe că-și irosește forțele, dar își îngăduie risipa și se cațără pe uriașa stîncă, pe partea dinspre munte. Merge mai ușor decît ar fi crezut. Sandalele prind bine pe muchiile colțuroase ale lavei poroase și tăioase. Poate urca pe ea ca pe o scară și nu trebuie să se odihnească decît o singură dată. Se așează pe muchia cea mai de sus și lasă picioarele să-i atîrne într-o crăpătură strîmtă care duce abrupt în interiorul blocului și se îngustează repede.

Nici n-ar fi putut găsi un loc mai bun ca să se odihnească. Pune rucsacul jos, scoate o tabletă de ciocolată dintr-un buzunar lateral și o mănîncă. O rafală de vînt mătură muntele. Răcoarea dimineții răzbate prin pulovăr și prin cămașa leoarcă de sudoare. Își pune hanoracul de schi din balonseide gri, care oprește vîntul să mai pătrundă.

Ivao se hotărăște să se odihnească aici, pe stîncă mare cît casa, pînă va răsări soarele, pînă ce se va înălța deasupra bancelui de nori alungit din depărtare, de colo de jos. Sau o fi, poate, marea? Ori o pătură de neguri deasupra ei? Marginea superioară se luminează roșu-auriu. Tivul luminos se lățește văzînd cu ochii.

Întoarce capul și, deodată, vede cum vîrfurile se încinge bătînd în roșietic, se face roșu închis ca fierul în focul moale al forjei. Acum observă că nu numai lumina e roșie, ci și nisipul vulcanic de pe întreg vîrfurile muntelui. Roșul acesta apare pînă și în umbra neagră de sub imensele colțuri de stîncă ale buzei craterului.

Spre nord-est, orizontul e luminat de tot, iar ochii sînt orbiți de tivul acela roșu strălucitor. În vale se luptă încă întunericul cu lumina, iar acolo, unde ceața s-a împrăștiat deasupra unui colț al lacului, apa este neagră ca smoala și lucie ca sticla.

Deodată Ivao se pomeneste în soare, de parcă cineva ar fi aprins un reflector pe scenă. Totul în jurul lui este scaldat brusc în lumină roșie și, în aceeași clipă, și

simte pe față căldura soarelui. El iese din mare, singuriu și rotund, ca pe steagul japonez.

Lumina zboară la vale. Ivao poate urmări umbra nopții care se retrage. Pe neașteptate se luminează stîncile de mai jos, care cu o clipă înainte erau încă cenușii, apoi norul din noapte, care s-a micșorat mult. Vîrfurile munților de peste lacuri sînt în plină lumină albastră-rece și nu mai par doar umbre. Departe de tot, la peste o sută de kilometri, se ivește, azuriu-cețos, un alt șir de munți și deasupra piscului celui mai înalt plutește oblic un nor subțire: este vulcanul Asama. Peste văile dintre munți și pe deasupra cîmpiei din vale se țes încă negurile zorilor.

Încă n-o poți picta, îi trece prin minte. N-ai s-o poți picta niciodată. Oricum, n-ai să poți cuprinde niciodată, într-un singur tablou, ceea ce știi despre munte. Dar de posibil, trebuie să fie posibil. Numai că încă n-ai atins culmea.

«Cînd un pictor, care la treizeci și doi de ani a atins sau, cum cred unii critici, a depășit culmea artei sale, cînd a revenit de la o manieră abstractă la una mai concretă — așadar cînd Ivao se izolează acum într-o mănăstire budistă, retrasă, din Japonia, ca frate laic, ești înclinat fie să-l consideri un romantic, fie să crezi că e vorba de un truc pentru reclamă. Dar Ivao n-a fost un romantic, pînă acum, nici în operele sale, nici în viața sa. Iar împotriva teoriei cu tricul pentru reclamă vorbește însăși faptul că el nu l-a primit pe corespondentul nostru care voia să-l viziteze în mănăstire (vezi fotografia de sus dreapta), cu toate că venerabilul stareț septuagenar (stînga jos) a dat explicații referitoare la mănăstire. Ivao nu mai pictează.»

Așa scria o revistă americană.

Nu observaseși că se și lăsase noaptea, ședea în chilia ta; ușa de hîrtie era dată într-o parte și tu priveai peste roka din curtea templului. Imaginea pinilor cu crengi lungi se contura precis înaintea ochilor tăi, în ciuda întunericului, și a ploii — neagră și cafenie pe contrastul albului. Puteai vedea, deși era întuneric.

A venit starețul, dar nu ți-ai dat seama decît cînd a pus mîna pe umărul tău și te-a trezit din contemplare.

De ce nu voiai să-l vezi pe străin?

Pentru că nu m-ar fi înțeles. Cum pot să-i explic ceea ce am aflat abia acum! Dar tu m-ai înțeles, oare, cînd ai venit aici?

M-ar fi tulburat. Ceea ce îl frămîntă pe el, pe mine nu mă mai atinge.

Cine a văzut lumea așa cum e, nu mai e tulburat de ea.

În dimineața următoare ai pictat pinul și n-a fost nevoie să mai privești nici măcar o singură dată spre el.

Dacă m-ai fi înțeles, a spus starețul, n-ai mai fi pictat.

Dar a trebuit să pictez, învățătorule.

Pentru că ai crezut că vei pierde imaginea lui. Cine a atins culmea nu mai are nevoie să picteze sau să scrie poezii. Poate s-o facă, dar nu mai are nevoie. A devenit un lucru fără importanță. El posedă imaginea lucrurilor și n-o mai pierde.

Și cum se cheamă culmea?

În împărăția Shiragi, soarele strălucește luminos la miezul nopții.

Nu înțeleg, învățătorule.

Culmea se numește Myokva-Fu, felul florii minunate. Myo înseamnă minunat. Minunat înseamnă ce nu poate fi redat în cuvinte și ce nu poate fi cuprins cu conștiința. Minunat: asta este forma fără formă. Vidul este materie. Strigătul este tăcere.

Și cum pot ajunge pe culme?

N-o poți ajunge. Trebuie să aștepti pînă vine ea la tine.

Cînd ai părăsit iar mănăstirea, pentru a te întoarce la Kamakura și a picta, starețul ți-a spus:

Culmea vine la tine fără să faci nimic, ca din întâmplare. Te trezești deodată cu ea în fața ta, dacă ai ajuns atât de departe și dacă destinul tău o vrea. Te așteaptă un *Tori-i* din bușteni roșii.

Soarele scâldea în lumină fața lucie a lacurilor și destrămase toți norii, chiar și norișorul alb de pe povârnișul muntelui, de deasupra pomilor. Picioarele lui Ivao atârneau în crăpătura stîncii. Se ridică astfel încît bocancii să găsească sprijin în ambii pereți ai fisurii și să se înclăsteze în ei. Mai erau doar vreo șapte-opt sute de metri pînă la vîrf; dar cînd se întoarse ca să întindă mîna după rucsac, simți o zguditură, picioarele își pierdură spijinul și lunecă mai adînc în fisură, cu vreo cîțiva centimetri. Durerea din genunchi era atît de mare, încît aspiră zgomotos aerul printre dinți. Se auzise un scrișnet ușor în piatră și avusese senzația că parcă tremurase stîncă, deși sta aici de — ei, de cînd?

Se propti cu brațele în piatră și încercă să-și tragă picioarele afară, dar erau înțepenite și, cînd încerca să le miște, durerea din genunchi devenea aproape insuportabilă. Strînse din dinți și trase picioarele cu o smucitură puternică; dar țipă de durere. Picioarele erau înțepenite în stîncă.

Privi în fisură, dar soarele nu era încă destul de sus și în lăuntru ei era întuneric. Inima începu să-i bată deodată puternic și sîngele i se zbătea în vîna gîtului. Respira adînc și trăgea aerul rarefiat, gîfîind, în piept, deși nu făcuse nici un efort.

Prostii, își spuse, ești prea ostenit. Ești treaz de douăzeci și patru de ore și ai biruit cea mai mare parte a muntelui în timpul nopții.

Introduse ambele mîini în fisură și simți că stîncă apăsă strîns coapsele deasupra genunchilor.

De șezut, nu putea să șadă, dar coapsele aveau măcar atît loc să se miște, cît să se poată rezema cu șezutul de muchea superioară dreaptă a pietrei. Apoi, în afară de asta, se mai putea sprijini în cotul drept. Îi trebuia timp ca să cugete.

Pe deasupra cîmpiei plutea negura azuriu-albicioasă. Pictură în guașă. Contururile munților se estompau. Peste azurile din cîmpie se așternea vîlul negurei. Toshi o fi spărgînd acum iar vreun bolovan la poalele muntelui. Ciocanul cade pe piatră, șuierînd cu coada de bambus, și sare o bucătică.

Stîncă era atît de strîns lipită de pulpă, încît nu putea strecura nici măcar un deget printre ele. Lunecă încet cu mîna dreaptă în josul piciorului pentru a măsura spațiul dintre el și stîncă. Mai jos de genunchi pantalonul era ud. Scoase repede mîna afară. Era plină de sînge. Se calmă numaidecît. Firește că trebuie să se fi julit puțin la genunchi. Nu era nimic grav și sîngele se va opri în curînd. Își șterse mîna de piatră poroasă, care bătea în roșu la soare și se încălzise puțin.

Era foarte neverosimil, dar oricum posibil, ca stîncă să se fi clintit puțin, fie și numai cîțiva centimetri. Trebuia să încerce acum să-și răsucescă picioarele și apoi să le tragă afară. Nu putea să fie prea greu; numai că trebuia să procedeze cu multă precauție. Poate mai întîi piciorul stîng, care era ceva mai liber. Putea să-și miște picioarele din încheieturi. Mai întîi piciorul stîng. Cu multă băgare de seamă.

Pentru a nu face nici o greșală și nici o mișcare inutilă, mai pipăi o dată cu mîna de-a lungul stîncii. Fisura avea cîteva ridicături rotunjite. Suprafața era aspră și neșlefuită; o spărtură recentă, cu siguranță nu mai veche de cîțiva ani sau cîteva decenii. Poate că gerul făcuse stîncă să plesnească. Acum se dezagrega; într-o sută sau o mie de ani avea să crape, poate, de tot, în mulți bolovani mai mici, care se vor rostogoli în jos primăvara, la vremea topitului zăpezii, și vor fi acoperiți de grohotiș, pentru a fi scoși din nou la iveală de apele care-i vor șlefui și distruge mai departe. O sută de ani — o oră în viața acestei stînci de lavă, ultimă pînă ce-i

va veni și lui clipa să moară, să se dezagrege, să-și dea viața ca piatra asta ! Viața lui? Ei da, existența asemănătoare cu stîncă aceasta.

Zău că nu era acum vremea să-și frămînte mîntea cu asemenea fleacuri. Mai întîi trebuia să-și miște piciorul stîng. Da, putea să-l răsucească puțin, numai că pentru asta trebuia să apese vîrfurile piciorului în jos. Putea să-l împingă și lateral, dacă-l ajuta cu mîna stîngă, în timp ce se sprijinea în cotul drept. Nici nu-l durea atît de tare, cît își închipuise. Putea chiar să ridice puțin piciorul. Așa cum era acum, ar fi putut să-l scoată afară, dacă celălalt genunchi n-ar fi fost înțepenit în încheștarea pietrei

Dar piciorul drept nu se putea mișca. Se și umflase. Pînă și mișcarea vîrfurilor degetelor îi producea durere. Trebuia să încerce să-l împingă și pe el spre stînga. Dar mîna lui simți în stînga lîngă genunchi, ca o cocoșă a pietrei, o strîmtare a fisurii. Atinse genunchiul cu multă grijă; dar chiar și această atingere ușoară îl durea într-atît, încît își dădu imediat mîna la o parte. Oare o fi rotula spartă? Pantaloul era ud leocă mai jos de genunchi. Nu privi spre mînă, o șterse doar de stîncă. Fruntea îi era toată numai sudoare.

Se aplecă din nou ca să-și scoată bocancii. Poate că ar fi fost posibil să-și miște după aceea picioarele mai ușor. Dar n-ajungea cu mîna decît pînă la șiret. Căută pe pipăite un capăt și trase de el, dar în loc să desfacă funda, făcu un nod. Și, la urma urmei, de ce să-și scoată bocancul. Genunchiul nu capătă prin asta mai multă libertate de mișcare. Dar era, cel puțin, o activitate.

Nu, activitatea trebuia să aibă o noimă. Dacă ai apuca piciorul drept cu ambele mîini și l-ai ridica în sus dintr-o smucitură, chiar dacă te-ar durea înfiorător? Își privi mîinile, fiindcă nu voia să înfrumusețeze nimic. Erau roșii-maronii. Și le frecă de pantaloni. Ungھیile încă mai erau cafenii. Își scoase batista din buzunarul pantalonului; dar mîna tot nu se curăța complet. Parcă avea și un briceag la el? Cu el ar fi putut măcar să-și curețe unghiile. Dar renunță în curînd să mai caute briceagul. Era o prostie să se îngrijească acum de unghiile de la mîini.

Mai întîi trebuia să iasă din situația asta disperată; după aceea mai avea încă mult de furcă, să se tîrască pînă la Poteca Pelerinilor sau măcar pînă atît de aproape de ea încît să fie auzit cînd strigă. Că acum doar urcau zilnic atîția oameni pe munte. Ajuns la Poteca Pelerinilor, o să fie coborît în vale. Un hamal o să-l ia în cîrcă, așa cum sînt cărați în spate de-atîtea ori bolnavii la spital.

Cînd atinse piciorul drept și apăsă puternic pe genunchi, scînci de durere, închise ochii, se rezemă în cotul drept și se odihni.

Trebuia să se întîmple ceva. Nu poți să zaci aici toată ziua și să aștepti pînă își vor fi dat seama de absența ta, pînă te vor căuta și te vor găsi în sfîrșit. O fi fost oare posibil să se cîntească stîncă asta care e de zece mii de ori, de o sută de mii de ori mai grea decît tine cu cele șazeci de kilograme ale tale? Stîncă asta cît o casă să fi fost pusă, oare, în mișcare de o apăsare cu piciorul? Zăpada care cade iarna pe ea sau vîntul, ca taifunul de săptămîina trecută, o apasă mult mai puternic decît greutatea unui om.

Sau poate se mișcase piatra din cauza unui cutremur mic, imperceptibil, cum sînt cu sutele în fiecare an? Sau poate se cutremurase puțin pămîntul pentru că undeva, sus, pesemne la marginea craterului, se desprinsese vreo stîncă și se prăbușise în adînc? Firește că era posibil, dar totodată și prea puțin probabil, ca lucrul să se fi petrecut chiar în clipa asta, una printre miliardele de clipe.

Dar întîmplarea oare ce e? Da, acum taci și ai prefera să eviți întrebarea. Încă o dată: dar întîmplarea oare ce e? Dacă încerci să găsești un răspuns, nu te simți la largul tău. Întîmplarea lovește în față legea probabilității; sau înlătură, fără multe

fasoane, acea faimoasă lege. De ce trăiești după legea probabilităților, acea lege faimoasă, și nu după aceea a întâmplării? După legea probabilității ar trebui să trăiești șaizeci și șapte de ani și trei luni; dar întâmplarea îți pune o piedică azi, aici, la treizeci și cinci de ani. Dintre nenumăratele posibilități în care ai fi fost liber, a fost aleasă pentru tine aceea una, întâmplarea. Un proiectil, pe care nu l-a prevăzut nici chiar statistica, te nimerește și te dă peste cap, te face să scapi cu piciorul într-o fisură ridicolă.

Dar de ce nu găsești nici un răspuns la întrebarea ta despre întâmplare? Nici un răspuns satisfăcător, nici o explicație cu motive și cauze? Pentru că nu există nici un răspuns cu « de aceea » și « drept care », cu « fiindcă » și « în consecință ». Întâmparea este, tocmai, un eveniment care nu poate fi cuprins în motive: asta e caracteristica ei. Dar « de aceea » și « pentru aceea » și « în consecință » te învîrți, doar, în cerc, dacă vrei să cauți o cauză a întâmplării. « De-aceea » te necăjești din cauza ei, nu vrei s-o recunoști și « de aceea » nu te simți la largul tău. Întrucît, din păcate, n-o putem tăgădui în viață, o tăgăduim pretutindeni unde ar trebui s-o înțîlnim de obicei. De pildă în povestea și imaginile noastre, pe care ni le închipuim pentru a ne consola de întâmplarea respectivă. În ele, ea n-are ce căuta, acolo este tabu, este o greșeală artistică, o întâmplare stupidă.

Firește că întâmplarea a fost stupidă; ai auzit vreodată de-o întâmplare deșăeptă? Oare unde or să te ducă gîndurile astea neroade, care te fac, pe deasupra să te simți prost? Trebuie să faci ceva, contra ei. Poate că nici n-a fost așa, n-a vibrat piatra, nu s-a cutremurat pămîntul, fisura nu s-a lărgit și strîmtat. Poate că doar ai alunecat în crăpătură și, atunci, trebuie să și ieși din ea. Sau, dacă piatra s-a clintit sub propria ta greutate, atunci ar trebui s-o poți mișca iar la loc.

Deschise ochii, respiră adînc, se propti cu brațele în cele două laturi ale fisurii și încercă să le depărteze una de alta. Ce prostie! Cum putea să clinească el oare, chiar și numai cît un fir de păr, piatra care cîntărea mii de tone!

Se lăsă păgubaș în privința stîncii și se rezemă pe spate în poziția aceea incomodă. Durerea începu deodată să zvîcnească din nou și să-l sfîșie. Ivao închise ochii și scînci.

Așteptă pînă ce durerea se alină și se odihni. Dar, cînd moțăia și capul îi cădea într-o parte, își mișcă ușor coapsa și apăsa cu genunchiul în piatră. Gemea la fiecare respirație.

Soarele ardea mai intens. Se ridică în capul oaselor, scoase din rucsac panglica japoneză pentru frunte și și-o legă în jurul capului. Scutură bidonul. Nu mai erau în el decît cîțiva stropi, pe care îi bău.

Dar ar putea să înlăture una din cocoșele de piatră de lîngă genunchi, ciopind-o încet, grăunte cu grăunte! Cu pumnul? Sau poate, cumva, s-o zgîrie cu unghiile de la mînă? Cu bidonul? Nu, era de aluminiu și, deci, mult prea moale. Dar unde era briceagul? Căută iarăși în buzunarul pantalonilor. Nu era acolo. Răscoli rucsacul. Nici acolo nu găsi nimic. Dar cînd bătu cu mîna peste buzunarul de la pantaloni îl simți: nu era în pantalonii de schi, ci în șortul de pînză, pe care-l purta pe dedesubt.

Mai înainte de a se apuca de lucru, își puse rucsacul în partea dreaptă — în așa fel încît acum se rezema ceva mai ușor, aproape că putea șede. Apoi deschise briceagul, se aplecă și începu să cioplească cocoșa de piatră de lîngă genunchiul drept. Întrucît soarele se ridicase ceva mai sus, putea acum să vadă locul. În sus și-n jos, în sus și-n jos. Număra. Cînd lama mersese de o sută de ori în sus și-n jos, se opri. Pe roca de lavă văzu o dungă metalică. Pipăi cu vîrfurile degetului artătător. Da, în piatră se făcuse un mic șanțuleț, o zgîrietură, nimic mai mult. După ce va freca așa de o mie de ori, șanțulețul va fi adînc cît să încapă un

fir de pai în el. După amiaza va fi pătruns poate, în piatră, cît grosimea unui deget.

În orice caz, era mai bine să facă ceva, decît doar să şadă locului şi să se gîndească la întîmplare, să aştepte pînă ce piciorul s-o umfla şi mai mult, pînă s-o înţepenii definitiv, o da în cîngrenă şi o mîri, întîii numai piciorul. . . şi apoi. . . Oricum, trebuia să facă ceva.

Zgîrie mai departe şi dunga metalică se lăţi. Îl durea spatele, aşa că se rezemă din nou. Limba briceagului se tocise la vîrf şi se şlefuiseră rotund. Ei, mai ţine ea o bună bucată de timp ! Pînă s-o toci de tot, o să fie după-amiază.

Ridică braţele în sus, se întinde ; apoi începe din nou să cioplească piatra. În sus şi-n jos, în sus şi-n jos, în sus şi-n jos, de patru ori, de cinci ori, de şase ori. Cît o fi ora ? Se uită la ceasul brăţară. Zece. Apoi continuă activitatea lui de furnică, perseverentă, monotonă, ca un cariu de lemn care-şi croieşte drum, rozînd, printr-o scîndură. Simte pe degete pulberea de piatră. Aşadar are succes ; poate simţi că înaintează. Optzeci şi şase, optzeci şi şapte, optzeci şi opt, nouăzeci. Nu trişa : încă o dată optzeci şi opt, ca pedeapsă pentru că ai sărit o zgîrietură, optzeci şi nouă, nouăzeci.

E triumfător, deodată nu mai simte durerea în picior, îşi îndreaptă panglica de pe frunte, îşi şterge faţa de transpiraţie şi continuă să frece.

Cu viclenie şi perseverenţă vei învinge tu piatra asta, care zace aici de mii de ani şi nici măcar nu poate gîndi, ci doar se mişcă atunci cînd e pusă în mişcare de altă forţă. Fuseseră doar un semn, un avertisment, unul, care să te facă atent. Da, acum înţelegi avertismentul dinaintea întîmplării. N-ai să-l mai uiţi niciodată. Trebuie să prinzi întîmplarea, s-o ridici la rangul de destin. Destin, vai, doar un cuvînt mai cu greutate, care vrea să dea întîmplării, ulterior, un sens şi pe care tot nu poţi să-l înţelegi !

Lama se rotunjeşte îngrijorător. Dacă măcar ai avea un obiect de fier zdravăn ! Dar ce-ai luat cu tine pe munte în afară de bido şi de cutiuţa de lemn cu orez ? Un bloc de desen şi cretă grasă şi cărbune de schiţat. O daltă ar fi trebuit să iei. Ai putea să faci numaidecît să sară o aşchie cît unghia. Centimetru cu centimetru, şi în cîteva ceasuri ai fi liber. Ce nerozie, dacă viaţa ta sau chiar şi numai piciorul tău trebuie să depindă numai de faptul că, în loc de daltă şi ciocan, ai luat cu tine blocul de desen !

Hîrjile mai departe ! Se uită la ceas. Zece ? A uitat să întoarcă ceasul, întrucît îl întoarce totdeauna numai seara, cînd se suie în pat. Trebuie să fie unsprezece, sau poate că era chiar amiaza. Potrivi ceasul la unsprezece şi jumătate, îl întoarce şi zgîrie piatra mai departe.

Nu, n-are nici un rost. Ai ros pînă acum cîteva milimetri din piatră, dar asta nu-i nimic. Oricum, piciorul tot mai continuă să se umfle, se umflă mai repede decît rozi tu piatra. Şi, chiar dacă ar rămîne ca acum — tot vor trece zile pînă să-l poţi măcar mişca ceva mai mult. Trebuie să încerci să spargi o bucată din piatră, cu lama subţire, dar cu grijă, să nu plesnească lama.

Potriveşte briceagul, de probă, cu vîrfurile lamei, ţinîndu-l cu mîna stîngă, şi loveşte uşor cu pumnul drept în prăsele. Briceagul se închide şi cade în fisură. — Îl aude cum se izbeşte jos. Briceagul s-a dus, e dincolo de raza în care l-ar putea ajunge. E inutil să formulezi reproşuri. Oricum, tot n-avea nici un sens să rozi piatra : o îndeletnicire care nu urmărea decît să-ţi distragă atenţia şi cu care voiai să te amăgeşti.

E timpul acum să te odihneşti, să reflectezi, să găseşti căi noi, chiar dacă între timp genunchiul te va durea mai tare. De fapt, n-a mai cedat durerea întrucîtva ? Acum o poţi suporta fără să scînceşti. Poate că te-ai deprins cu durerile.

Duse mîna la pulpa piciorului drept. Pantaloni era acolo mai scortos : se înche-gase sîngele. Ridică pantalonul în sus : piciorul era rece la pipăit și lva o își masă puțin gamba, dar renunță cînd durerea din genunchi spori.

Piatra lucea în locul în care își ștersese mîinile pline de sînge. Sîngele se infil-trase în porii mari ai pietrei și-i colorase în roșu-cafeniu. Celelalte stînci, groho-țișul, creasta de stînci care urcă pînă la vîrf și lespezile care spînzurau în afara buzei craterului erau de un roșu mai deschis.

Cînd privea spre cerul azuriu-deschis, trebuia să-și închidă ochii pînă ajungeau ca o crăpătură îngustă. Putea să recunoască acum patru lacuri în cîmpie, iar unul din ele îl orbea, pentru că tocmai se răsfrîngea soarele în el. Lacurile nu erau mai mari decît niște băltoace. Pe platou se-nșirau cîteva pete închise ; erau păduri. Dar din negura albă-lăptoasă, așternută peste ținut, nu se distingeau nici șosele, nici căi ferate sau sate. Doar în depărtare se înălța, pe fundalul negurii catifelate, profilul vulcanului Asama, cu coloana lui de fum, ce sta drept deasupra vîrfului, ca o flamură. Dacă ar fi avut o hartă la el, ar fi putut spune numele piscurilor din-spre sud-est. Trebuie să fi fost Alpii japonezi.

Muntele de pe tabloul din holul hotelului era greșit. Muntele tabloului era greșit fiindcă trăia, se opintea, se revolta împotriva contraforților șirului de coline și fiindcă craterul striga spre cer. Asta nu e real. E poezie și artă.

Cînd ai atins suprema treaptă, arta devine non-artă, vidul devine materie, iar simplul devine adevăr.

Muntele nu trăiește, nu se revoltă, nu strigă. Este mult mai copleșitor, pentru că e mort ; nu un leș, fiindcă n-a trăit niciodată ; a fost mort de la bun început ; pentru că e cu totul altfel decît ești tu.

Înainte de toate îți lipsește acum ciocanul și dalta. În cîteva ore ai putea să te eliberezi. E foarte bine, poate, că acum te poți odihni o dată. Poziția, în care ești silit să stai, devine tot mai incomodă ; și piciorul stîng este rece acum.

Îl împinge, precaut, ceva mai într-o parte și poate să-l ridice un pic. Acum cîteva ceasuri, la aceeași mișcare, genunchiul drept îl durea atît de rău, încît trebuia să scîncească. Acuma durerea era suportabilă. Poate că rotula dreptă nici nu era fracturată, doar înțepenită, și piciorul devenise insensibil.

Totuși, nici gînd să poți face singur, după aceea, drumul pînă la Poteca Pele-rinilor. Dar poți merge pieziș la vale sau te poți tîrî oricum pînă unde te vor vedea. Poți face semn cu mîna sau striga.

Firește, nu trebuie să-ți faci iluzii. E, oricum, posibil să nu te poți elibera singur. Atunci trebuie să aștepți să te salveze. Cel mai tîrziu astăseară vor observa lipsa ta, la hotel. Mîine dimineață te vor căuta și găsi. Mai ai cel mult douăzeci și patru de ore de rezistat aici pe stîncă.

Firește că or să te găsească. Muntele nu-i un codru secular. Iar dincolo de limita pomilor, muntele e golaș. Poți vedea pînă-n vîrf și multe sute de metri în ambele părți. Din vîrf trebuie să te poată vedea cu o lunetă. Iar echipa de salvare o poți vedea de departe. Poți face semn cu mîna. Numai, nu trebuie să dormi în timpul zilei. Căci dacă oamenii vor trece pe lîngă tine și nu te vor găsi. . .

Își șterse sudoarea de pe față cu dosul mîinii. Simțea o nevoie abia suportabilă de-a ieși afară. Cît vedeai cu ochii nu era nici țipenie de om, de care să trebuiască să se ascundă. Dar nu-și putea face nevoia aici fără să se murdărească. Poate că răcise la burtă azi dimineață, cînd piatra era încă rece. Pentru asta nu se pregătise. Chipul îi era brobonit de sudoare. Desfăcu centura pantalonilor de schi, apoi șor-

țul de pînă. După ce-și făcu nevoia, rupse hîrtia din blocul de desen și se șterse. Apoi aruncă departe cartonul blocului.

Nu mai putea face altceva decît să aștepte și să doarmă, pînă ce vor veni și-l vor găsi. Deplasă și ridică piciorul stîng din crăpătură, fără ca genunchiul drept, cel înțepenit, să-l mai doară, sprijini piciorul stîng pe o muche, își împinse rucsacul la spate și se rezemă de el.

Mă conduci acum acasă? a întrebat June.

Cît e ceasul?

Două. Trebuie să plec acum.

Tu ai rămas lungit și ai privit-o, cum se îmbrăca.

Da, te conduc acasă. Te așteaptă Ernest?

Nu știu, a răspuns June.

El știe că ești la mine?

Nu.

A fost pentru prima oară, de cînd te vizita ea, că ați vorbit despre Ernest.

Nici eu nu știu pe unde umblă el, a adăugat June. Nici nu vreau să știu. Ce nu știu nu-mi ține de cald. Nu-i un principiu bun?

Ba da, ai spus tu, dar numai între oameni care nu se mai iubesc. Cei ce se iubesc trebuie să-și poată spune totul. Întregul adevăr.

Lui Ernest nu mai am nimic să-i spun.

De cînd?

Din ziua cînd am venit prima oară la tine.

Te-ai sculat, te-ai dus lîngă ea și ai mîngîiat-o pe umăr și pe brațul gol.

June și-a trecut limba peste buze, apoi a continuat:

În ziua aceea am aflat, de fapt, că Ernest mă înșeală, că mă înșelase ani de-a rîndul.

Și de-accea ai venit la mine?

Da.

Dar, atunci, de ce ai venit la mine, de ce nu te-ai dus la altul dintre noi, la Burt sau Jim? Sînt mai prezentabili, au mai mulți bani, lucrează mai puțin. Sînt mai respectabili.

Și-a pus pulovărul și apoi te-a privit lung:

Tocmai de-asta nu m-am dus la ei.

De ce?

Fiindcă sînt mai respectabili. Ernest îi prețuiește.

Aha, ai spus tu. Sînt gata numaidecît.

Cei ce iubesc trebuie să-și poată spune totul. Întregul adevăr, nu-i așa?

Firește. Și eu însumi l-am spus nu mai de mult decît adineaori. Încă un minut și-apoi putem merge.

N-am vrut să te rănesc; am vrut doar să-ți spun adevărul. Și adevărul este: te iubesc. N-aș mai putea să te părăsesc. Și tu?

Sînt gata numaidecît, June.

Cînd ai pictat-o mai tîrziu și ți-a spus că n-o să mai trăiască mult, primul gînd ți-a fost că asta ar fi cea mai bună soluție.

Lumea era învăluită în negură catifelată, albăstrui-albă. Piciorul nu mai era al lui. Nici nu mai simțea vreo durere. Putea să-l lase în urmă, dacă s-ar fi dizolvat în lumină. Soarele lumina și încălzea totul cu razele lui blînde.

I se dăduse voie să meargă s-o viziteze pe bunica la Kobe. De abia ajungea cu mîna la zăvor, l-a tras, dar era o altă curte, altă casă. Era singur pe șosea și a început să plîngă. Plîngea pentru că era singur și n-avea să mai găsească drumul

spre casă. O fată mai mare l-a întrebat de ce plînge așa, cu sughițuri. Dar el n-a răspuns nimic. Atunci l-a luat o altă femeie cu ea la postul de poliție și a trebuit să aștepte acolo multă vreme pînă l-a găsit bunica și l-a dus acasă.

Ce-l mai unea cu copilul de-atunci? Numele? O biografie, un drum prin timp, rătăcirii, prăbușiri, urcușuri abrupte? Asta era mîna care a tras atunci zăvorul de lemn? Aceștia — ochii din care curgeau atunci lacrimi? Ce mai are el comun cu băiatul din Kobe? Nimic. Doar un ecou din trecut, o amintire ce pălește îl mai lega de el. O amintire a durerii care era numai a lui. În scurtă vreme se va spulbera de tot, și această amintire. Bătrîna femeie era probabil moartă de mult, cea care-l luase cu ea; întocmai ca și bunica. Fata, care îl întrebase atunci, nu mai ține minte nimic despre întîlnire. Drumurile lor se încrucișează; dar privirea și întrebară se șterseră. El umblase treizeci și cinci de ani prin lume, își încrucișase drumul cu al altora, colindase alături de alte drumuri, ca acela al Pauletei; apoi liniile se depărtaseră și, cîndva, drumurile aveau să înceteze. Un burete șterge rețeaua milioanelor de drumuri și în curînd nimeni nu mai știe de ele.

Nu mai era încătușat de stîncă, putea să urce muntele, fără să ostenească, fără să se odihnească la fiecare cîțiva pași. Plutea cu pași ușori în sus, iar bocancii nu se mai afundau în grohotiș. Putea chiar să se cațare, fără nici-un efort, pe stînci abrupte.

De-odată ai ajuns sus pe culme. În fața ta se cască craterul, mai abrupt decît ai văzut vreodată în tablouri, și soarele nu mai luminează pînă în fundul lui. Este deja tîrziu spre seară, aproape ora șase, și soarele trebuie să apună curînd.

Craterul este circular. Lespezi mari, pe buza lui, sînt desprinse și atîrnă deasupra prăpastiei, fără se se prăbușească. Sînt înnegrite și afumate de milenii; dar jos, sub ele, se află un strat roșu-cafeniu, neluminat de soare, care pare să fie încă incandescent, de parcă încă nu s-ar fi răcit de-a lungul timpurilor trecute.

Te afli ca într-un turn și privești în gaura ce se adîncește ca o genune în pămînt și sub care odihnește vulcanul. Acolo jos, în hăul negru, este intrarea. Acolo trebuie să fie *Tori-i*, doi stîlpi de poartă verticali, peste care sînt așezate două grinzi orizontale, cea de jos mai scurtă decît cea de deasupra: intrarea în sanctuar, în miezul pămîntului.

Soarele scăpătînd daurește craterul. Rotundul e frămîntat de coline. Peste țara de jos s-a și așternut umbra nopții, iar aici, sus, se face mai frig. În depărtare se înalță coloana de fum a vulcanului Asama, roșie-deschis și surprinzător de mică, de parcă ar fi fumul ce iese din coșul unei locomotive. Norii de deasupra marii sînt vineții; doar marginile lor superioare licăresc încă auriu.

Stîncă este deja cuprinsă de umbră și acum, cînd soarele a dispărut, îl ia cu frig. A dormit? Își pune din nou bluza de schi, pentru a opri să pătrundă vîntul, care a început deodată să sufle.

Apoi se lasă noaptea. Cînd se trezește, luna își revarsă lumina pe munte; iar negura, care nu s-a rărit și care învăluie cîmpia, îți face impresia, în lumina albă, c-o poți prinde în mînă. Lîngă vîrf, pieziș, atîrnă un nor ca o migdală.

Pantaloni s-a scortoșat, iar coapsa e atît de umflată că s-a lipit strîns de stîncă.

Acum nu mai trebuie să-și facă griji, nu mai trebuie să-și bată capul, cum poate întrece în viclenie întîmplarea asta stupidă. La hotel s-a remarcat lipsa lui, lumea se agită. Au telefonat, s-au interesat la celelalte popasuri de pe Poteca Pelerinilor, dacă a fost văzut Ivao. O călăuză alpină urcă acum de la Umagaeshi spre vîrf și întreabă și în alte locuri de popas. Și, cel mai tîrziu în zori, trimite echipa de salvare. Reprezentantul ziarului din district cheamă la telefon agenția de știri din Tokio, iar în redacția lui « Asahi » un redactor de foileton constată că nu există destul material

despre Ivao. Face o notă pentru un colaborator redactor artistic: « Miine dimineață, să se facă rost de material despre Ivao. Informații la locuința particulară a lui Ivao din Kamakura. Fotografii. Reproducerea uneia din capodoperele sale, clișeu cât mai contrastat. Există în stoc la muzeul Ueno? Importanța lui Ivao să nu fie exagerată. Apogeul său — perioada abstractă. Ultimele tablouri expuse au scăzut considerabil ca valoare, după părerea mea ».

Ție nu-ți rămîne altceva decît să aștepți. Nu poate să mai dureze mult. Poate douăsprezece ore, poate douăzeci și patru. O să-i vezi venind, cum urcă pe dincolo, peste osul muntelui care se întinde pînă-n vîrf. Sau, dacă totuși se va însera, vei vedea lămpioanele de hîrtie. Dar trebuie să ții ochii deschiși; căci ei vor căuta numai pe jos, nu și pe casa de stîncă. Trebuie să rămii treaz. Abia cînd te vor fi găsit, o să poți dormi.

Îi e sete, clatină bidonul, dar e gol. Îl duce totuși la buze. Este uscat de tot. Îl dor spatele și umerii din cauza poziției incomode, în care e nevoit să stea. Dar nu se poate răsuci, pentru că fiecare mișcare a trupului îl doare la stîngia dreaptă. Ganglionul inghinal drept este umflat. Piciorul încheștat în stîncă e rece și insensibil.

Se lasă din nou să cadă pe rucsac. Lumina devine mai puternică și mai vie, dar nu deschide ochii.

Ce-a vrut să spună Hideo cu povestea lui despre tigrul? De ce crede el că nu l-ai înțeles? Nu mai era decît o linie între Hideo și tigrul. Și Hideo a spus: Am impresia că parcă am depășit încă de-atunci linia asta. Tigrul te-a privit o clipă, ți-a pus o întrebare pe care nu-ai înțeles-o și voia un răspuns pe care nu l-ai putut da.

Muntele sta neclintit și tăcea. Nu știa nimic de stîncă aceea, care se opriese doar la vreo șapte-opt sute de metri de crater și în care, printr-o întîmplare, printr-o posibilitate dintr-un număr infinit de posibilități, era înțepenit un om. Despre om știa tot atît de puțin ca și despre vulpile și urșii care mai sălășluiau în pădurile de la poalele sale sau despre copacii care creșteau pe el.

Era mai frig decît în noaptea precedentă. Vîntul șuiera în sus și-n jos pe fețele golașe ale muntelui și nici măcar bluza de schi nu mai oferea ocrotire împotriva frigului.

Trebuie să aștepți; căci acum vor veni în curînd. Trebuie să-ți îndrepti toate forțele asupra așteptării. la mîna de pe piciorul care s-a umflat atît de îngrozitor și care umple pantalonul de-l face să plesnească. E mort și nu mai poate fi salvat. Mirosul, duhoarea nu vine de la picior: nu trebuie să vină de la picior.

Aceeași lună pe care o vezi acum, luminează și peste casa ta din Kamakura și peste casa lui Chieko. Briza adie dinspre mare și acum, noaptea, s-a făcut ceva mai răcoare, astfel încît căldura de august poate fi suportată. Luna este deasupra colinelor de la Yokosuka.

Chieko te-a căutat la tine acasă; dar nu erai acolo. Apoi ea te-a găsit iar pe stîncă de pe plajă. Ați stat amîndoi pe stîncă, cu picioarele strînse sub voi; și ați privit pe deasupra golfului. Luna o aveați în spate.

De ce vrei să te urci pe Fuji?

Vreau să-l pictez.

În timp ce urci? Întreabă Chieko.

Nu. Cîndva, mai tîrziu.

Dar de ce vrei să mergi pe munte ca să-l pictezi? Că doar de sus tot nu-l poți vedea.

Tu nu-i răspunzi, fiindcă nu-i poți explica.

N-am dreptate? Întreabă Chieko.

Trebuie să știu ce e muntele, de fapt, mai înainte de a-l picta.
Dar poți să mă iei cu tine când urci pe munte. Sau măcar pînă la hotel. Am să aștept pînă cobori îndărăt.

Aș vrea să fiu singur.

De ce vrei mereu să fii singur? Întreabă Chieko. Te stînjenes?

Trebuie să fii singur cu muntele. Atunci îl vezi mai bine.

Dar de ce vrei să-l pictezi neapărat pe Fuji?

Pentru că a-l picta pe el e cel mai greu lucru.

Și marea? Întreabă ea.

Marea nu poate fi pictată. N-a pictat încă nimeni marea. E imposibil. Marea e ceva pentru muzică.

Chieko nu mai întrebă nimic. Este atît de limpede aerul că poți vedea în depărtare insula Oshima cu vulcanul Mihara. Valurile izbesc clipocind în stîncă voastră. Chieko îngîină o melodie.

Asta e o melodie frumoasă.

Încetează: Nu pot să cînt, spune ea.

Te rog, cîntă mai departe!

Chieko fredonează.

E un cîntec frumos.

Da, zice ea, e un cîntec despre o insulă. Un cîntec german.

Unde se află insula? În Germania?

Nu știu. Se cheamă Orplidu.

Cum se scrie cuvîntul.

Chieko rostește literele: O-r-p-l-i-d-u.

Poți să-l mai cînți o dată, te rog?

Ea îngîină melodia.

De jur împrejur e o ceață, pe care vîntul o mîină șuierînd. Nu sînt nori negri, ci valuri de ceață albe, prin care răzbate lumina lunii. Doar un pic de ceață, ce se va ridica o dată cu răsăritul soarelui.

Dar acum n-ai să-i observi pe cei ce te caută. Lampioanele lor de hîrtie, care luminează slab, nu le poți vedea decît cînd sînt chiar lîngă tine. De cîtă vreme ești pe stîncă? De ieri sau de alaltăieri? Ceasul a stat iar, deși l-ai întors abia înainte de amiază. Oare ai zăcut aici o zi fără cunoștință?

Trebuie să strigi, să strigi tare, altfel trec la douăzeci, treizeci de pași pe sub tine și te lasă să mori aici ca un animal.

Vrea să strige, dar gura îi e uscată. Abia cînd se ridică pentru a scăpa de durerea din stînghie, din burtă, din spate și din umeri, abia cînd se ridică în capul oaselor, poate striga. Dar strigă doar în ceață și vîntul cîntă acoperindu-i strigătul. Atunci încetează să mai strige.

Răsună un fluierat strident, ascuțit. Tresare speriat și ridică repede capul în sus, privește încordat în ceață, strigă din nou. Nici un răspuns. Abia după mai multă vreme se aude iar fluierînd și niște aripi filfîie. Era filfîitul repede și scurt al unei păsărele, poate de mărimea unei vrăbii. Din ce putea ea oare trăi în pustietatea țînutului de la vîrfurile muntelui?

Ivao începe iar să strige. Luna a apus și cadranul ceasului de la mînă nu se poate distinge. Pune degetul arătător al mîinii drepte pe pulsul mîinii stîngi și numără o sută de bătăi. Apoi strigă iar. Vrea să strige după fiecare o sută de bătăi, ale pulsului; dar strigă din nou după numai șaizeci, apoi la intervale tot mai mici. Strigătul său devine însă, de fiecare dată, tot mai slab; apoi renunță.

Vîntu... s-a întetit și e întuneric beznă. Stropi reci de apă acopăr pantalonii, bluza, rucsacul și piatra. Apoi începe să plouă: deodată vine o rafală de vînt și

abate șiroaie lungi asupra muntelui. Apa curge peste față și peste îmbrăcăminte, se scurge de pe stîncă în crăpătură. Dar acum nu mai tremură de frig. Mîinile îi sînt fierbinți și ploaia le răcorește plăcut.

Cade peste rucsac și-și pierde cunoștința.

Cei doi tineri coboară de la popasul al optulea și merg pieziș prin grohotiș. Au glugi și pelerine impermeabile, pe care vîntul li le lipește de spate. Merg la vale în zigzaguri mari, rămîn permanent la o distanță la care se pot auzi unul pe altul și se întîlnesc din cînd în cînd, ca de pildă sub stîncă cea mare, cam la vreo șapte sute de metri de crater. Stîncă e mare cît o casă și peretele în surplombă, dinspre vale, apără de ploaie. De jur împrejur sînt presărate lespezi de piatră, care s-au desprins cu cîteva decenii în urmă — poate chiar iarna trecută sau cu veacuri în urmă. Doar din întîmplare au putut să dea de ea astăzi, prin norii aceștia de ploaie. Probabilitatea era foarte mică; doar o posibilitate printre multe milioane de posibilități să-l vadă sau să-l audă prin vijelia care șuiera cînd mai tare, cînd mai încet.

Unul pune mîna la gură și strigă tare. Oiui! — Nici un răspuns. Apoi își trage gluga mai adînc pe față și pornește mai departe, cu capul întors oblic spre ploaie. Celălalt îl urmează. Merg la vale în zigzaguri largi, se întîlnesc din cînd în cînd, și, cînd începe să se crape de ziuă, sting felinarele de vînt.

A plouat toată ziua. Ivao se trezește, dar lasă capul să-i atîrne pe umăr. Abia după multă vreme îl ridică. Norii sînt atît de deși, încît nu vede nici măcar pămîntul de sub stîncă. Sau o fi poate noapte? A cîta noapte? A treia? Sau abia a doua? Duce ceasul la ureche, dar nu mai ticăie. S-o fi oprit oare fiindcă n-a fost întors la timp?

Strigă de cîteva ori, dar fără speranță și fără să se forțeze, numai pentru ca nimeni să nu-i poată reproșa că n-a făcut tot ce-i sta în putere. Este atît de obosit încît nici măcar nu întinde rucsacul ca să adune un pic de apă de ploaie, în el, dar își desprinde panglica de pe frunte, o duce la gură și-și umezește buzele.

Ivao se trezește din nou cînd luna a coborît jos, deasupra munților. Ploaia s-a deplasat, iar deasupra cîmpiei plutesc nori albi: un cîmp de vată, atît de dens și de tare, încît ai putea merge pe el. În depărtare norii se ridică și se aștern moale peste lanțul de munți.

Luna se cufundă în cîmpurile de vată, iar stele strălădesc puternic și limpede. Dacă închizi ochii pe jumătate, ele trimit în jos, pînă la tine, raze lungi ca niște fire.

Pe munte se mișcă două stele, două puncte luminoase, doi licurici pe povîrniș. Se tirăsc pe ici pe colo, aparent fără țintă, se abat cînd spre dreapta, cînd spre stînga. Te caută. Te caută pe tine, dar tu nu mai poți simți nimic la acest gînd. Se apropie, trebuie să ajungă în cîteva minute la tine. Acum trebuie să rămii treaz; cînd te vor fi găsit, vei putea dormi. Acum nu trebuie să cazi din nou în tăcere, în somnul fără vise. Trebuie să ții ochii deschiși, larg deschiși, nu numai să clipești. Nu mai trebuie să-ți faci griji.

Lui Ivao îi tremură mîinile, cînd se proptește de muchia fisurii și se îndreaptă puțin din șale. Cele două puncte luminoase vin mai aproape. Sînt felinare de hîrtie, rotunde. Dacă ai avea luneta aici, le-ai putea distinge bine. Dar luneta nu e la îndemînă, cineva trebuie s-o fi luat.

Vin mai aproape; apoi fac calea întoarsă, se îndepărtează și se duc la vale. Ivao vrea să strige, dar vocea îi e sugrumată. Și cînd, în sfîrșit, poate ridica glasul, e ră-

gușit și afon, abia șoptește și cârîie. Ridică brațele și face semne; dar ei nu-l pot vedea pe întuneric. Cîrîie din gîtlejul uscat, izbește cu pumnii în stîncă, în disperarea sa bate din palme. Ca și cum s-ar putea auzi acest zgomot infim, pe care vîntul îl nimicește și-l sugrumă cu prima rafală.

Cei doi licurici cu lanternele s-au micșorat, din nou, umblă haihui departe, mai jos de el, se-ndreaptă unul spre altul, coboară muntele. Sînt mici ca niște stele, tremură, și nici nu mai știi dacă-i mai vezi sau dacă ochiul tău se-nșeală.

L-au lăsat în urmă, aici, pe munte, la cîteva sute de metri sub culmea pe care n-a mai atins-o. Acum se va vedea, dacă ești în stare să-i înfrunți privirea, dacă îi înțelegi întrebarea și dacă ai un răspuns pregătit.

Se înfiripează din nou zorile. Vîntul încă mai suflă și cîntă pe deasupra pietrelor. Ești singur cuc. Aici sus nu trăiește nici o ființă; nici măcar mușchiul nu mai acoperă stîncile, iar pentru animale nu există hrană. Și cu toate astea, iar se aude fluieratul: o pasăre flutură din aripi, într-un zbor scurt, pe lîngă el și glasul ei mic răsună o jumătate de secundă sonor și ascuțit.

Vulturul cu aripile întinse de pe xilogravura lui Hiroshige. Vulturul negru și cafeniu, la marginea superioară a tabloului, cu aripile întinse peste întreaga cîmpie Musashino, ninsă. Nu se mișcă, doar cîmpia se rotește sub el, iar deasupra lui s-a jăsat noaptea neagră.

În fața ta e un pin, negru și cafeniu, și crengile lui se întind în cer. Pe crengi e ninsoarea care a căzut peste noapte și care se moaie către amiază și alunecă jos.

Nu m-ai înțeles, a spus Hideo. Căci cum poți să mă-nțelegi, dacă n-ai stat tu însuși în fața lui! Cum poți afirma ceva despre el, dacă încă nu l-ai văzut, dacă încă n-ai trăit tu însuși clipa aceea! Iar cînd ai trecut pragul, cînd ai trîntit ușa în urma ta închizînd-o, nu mai poți să vii îndărăt și să arăți ce-ai fost. Atunci ești cu totul altul, nu mai ești identic cu ființa care-ți poartă numele, care a trăit sub numele tău și în trupul tău, care avea amintiri, care putea să gîndească.

Piatra de-aici renunță la forma ei peste secole și milenii și se întoarce îndărăt în pămînt. Da, și ea se modifică din zi în zi, din oră în oră, din clipă în clipă, chiar dacă o face atît de imperceptibil, încît nu poți observa. La fel și tu, dar într-un timp cu mult mai scurt. Așa cum piatra a fost aruncată în sus și a căpătat formă de piatră, tot așa ai devenit și tu om. Ai fost aruncat în lumea în care te aflii încă înaintea vieții tale. Și acum mori iarăși, te destrami în ceea ce erai odinioară, te desparți din nou, ființă scindată în două, care puteai să gîndești și să pictezi lumea, muntele și pe tine însuși. Ieși acum din timpul cu care puteai socoti, deși neprecis, ca un statistician. Clipele nu mai trec vîrjînd pe lîngă tine, ca să dispară imediat. S-a făcut deodată liniște. Nimic nu se mai clintește. Un strigăt coplesitor de groază te străbate. Gîndul se oprește în loc. Nu mai e nimic în juru-ți, doar veșnicia, iar ușa se închide încet.

Cei ce rămîn în urmă nu mai văd, din tine, decît umbra ; dar, în scurtă vreme, nu te vor mai găsi, pietricică din muntele omenirii. Își pun cu neplăcere, pe căldura asta, redingota mirosind a camfor sau chimonourile de sărbătoare din mătase grea și participă, impresionați, la mica ceremonie, la care se vor ține cuvîntări grave ; pun o ramură împodobită cu fișii de hîrtie *shintoiste* pe scrin, se înclină înaintea amintirii tale și se duc, apoi, îndărăt acasă sau merg la un restaurant și își refac puterile, după osteneală, la o halbă de bere.

Un domn european mai în vîrstă, șade la o masă din camera sa de hotel și scrie o scrisoare acasă.

« Ieri am ocolit întreg muntele Fuji cu mașina. A fost o excursie de-o zi, aproape două sute de kilometri pe drumuri proaste. Am făcut baie în lacul Yamanaka. Pictorul, despre care v-am scris în ultima scrisoare, e dat dispărut. Voia să urce pe Fuji, dar n-a ales poteca ușoară a Pelerinilor. Încă îl mai caută. Azi dimineață am vizitat o crescătorie de viermi de mătase. Omizile se reped cu atîta voracitate asupra frunzelor de dud, puse dinainte, încît le auzi într-adevăr cum mestecă ». Și așa mai departe.

Nici nu se mai gîndesc la întîmplarea petrecută, o trec sub tăcere, pînă ce vor trebui, într-o bună zi, să stea și ei în fața acestei porți și să treacă prin ea.

Fratele tău Toshi încă se mai gîndește la tine. După o săptămînă a renunțat să te mai caute, și, începînd din anul următor, nu-și va mai aminti de chipul tău decît la aniversarea morții sau, cîteodată, noaptea. Mai are încă atîtea de făcut și mai are încă timp destul, judecînd bineînțeles după statistică.

Chieko va plînge și nu te va uita multă vreme, pînă la toamna sau iarna viitoare. Și o să se gîndească și mai tîrziu la tine ; poate cînd va auzi cîntecul despre insulă sau cînd va șede pe stîncă de pe plaja de la Kamakura, de unde poți vedea orașul, pomii de la Marele Budha, golful și, în zilele clare, chiar pe Fuji și vulcanul Mihara de pe insula Oshima.

Poate că se va căsători și va fi fericită. După douăzeci de ani o să găsească într-o ladă un tablou pe care l-ai pictat tu cîndva și i l-ai dăruit, tabloul unui pin cu ramurile întinse departe, negru, cafeniu și alb. O să mîngîie hîrtia, ca și cum ai fi tu însuși, o să zîmbească și o să fie iar frumoasă. Apoi iar va rătăci hîrtia pe undeva, fiindcă, din păcate, tot n-a devenit încă mai ordonată. Mai tîrziu, hîrtia va fi distrusă într-un incendiu, o dată cu casa ei. Ea nu se va gîndi la chimonourile, *obiurile* și vasele pierdute, ci va plînge din cauza tabloului ars pe undeva, prin casă.

La hotel atîrnă pe perete tabloul cu Fuji ; dar, în primăvara viitoare, proprietarul hotelului va schimba tabloul cu un desen în tuș reprezentînd o ramură cu flori de piersic. Înainte de a-l strînge sul și a-l pune la păstrare într-o ladă din *kura* sa, îl va mai privi o dată și se va bucura că l-a achiziționat atît de ieftin.

Dar abia acum ai putea picta muntele cu adevărat, așa cum este, fără artă. Ai aruncat, însă, blocul de desen. Ai putea desena muntele pe lespede stîncii din fața ta.

Ivao caută pe pipăite creta grasă și chiar o găsește. Dar nu deschide ochii, o lasă să-i cadă din mână și să se rostogolească pe piatră. Nimeni n-ar înțelege tabloul. Și nici nu mai e important acum să pictezi. N-ai să mai pierzi niciodată imaginea muntelui.

Deodată se face cald și întuneric. Plutești pe o mare roșie-închis și ești la adăpost, ca acum multă vreme. Nu te mai doare să știi că urmele tale se vor spulbera.

Cînd muntele va tremura iar, peste o mie de ani, și crăpătura lui se va căsca larg, nu va mai fi înăuntru nimic din tine. Nici chiar briceagul nu va mai fi pe fundul ei. Piatra se transformă, așa cum te transformi și tu neconținut pînă ce vei fi silit să faci pasul suprem și să te arunci în prăpastie, cu un țipăt de groază, pe care nu-l mai aude nimeni, . . . cazii, te descompui, te-ai descompus.

Strigătul răsună în tăcerea care te cuprinde acum. Desigur că ai rătăcit drumul, n-ai ajuns pe culme cu propriile-ți forțe, iar răspunsului la întrebare i-ai răspuns doar cu un țipăt. Dar toate astea sînt ispășite, acum au fost îndreptate în clipele eterne care tocmai s-au scurs.

Acum Ivao o simte venind spre el ca un vînt, ca o boare răcoroasă, care-l poartă sus pe munte, la rotundul craterului, în care arde, incandescentă, poarta cea roșie a templului, acea *Tori-i* cu cele două grinzi transversale.

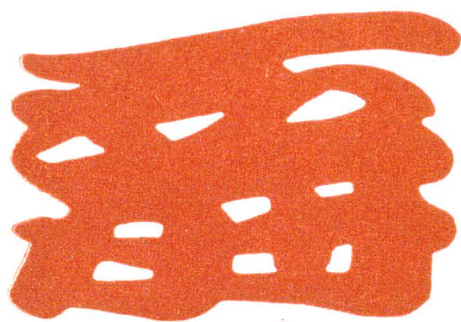
E noapte, dar soarele strălucește sus pe cer.

Muntele? Da, deocamdată muntele mai stă drept, și o mie de ani nu-s pentru el decît o oră. Lasă oamenii să se tîrască pe spinarea lui ca niște gîndaci, ca niște furnici, norii cu zăpadă și ploile trec pe deasupra-i, fără ca el să se clinească, fără să se gîndească la ei. Răsuflă doar la cîteva sute de ani o dată, zguduie țara, aruncă în aer cenușă și lavă ce se prefăce în stîncă și se cufundă, apoi, iar în sine.

Nu trăiește, nu gîndește, tace. Există doar pentru el însuși, nu se adresează nimănui, e un monument solemn pentru tine. Este așa cum o să fi tu, poate, cînd vei fi mort.

În românește de MIHAI ISBĂȘESCU





IKEBANA

*Pentru Midòri-san sînt de ajuns aceste
Cinci albe crengi, căci fiecare vrej
Ca stihul vertical al unei « tanka » este,
Și-aromitor cum e și ceaiul japonez.*

*Midòri-san, cu miini suave de harpistă,
Acordă fiecare ram plăpînd,
Așa cum, în vechimi, a lirei strună tristă
Saphò și-o acorda, pe Insulă, plîngînd.*

*Ca un meșteșugar de strofe, cu migală,
Ea șlefuieste fiecare vers
Purtînd un hieroglif de flori pe fruntea goală,
Și o greșală nu-i în albul univers.*

*Un giuvaier baroc din palmă-i izvorăște,
Metaforă de cîntătoare flori.
În sine coborînd, Midori-san zîmbește,
Și ochii-i sînt acum, imenși, și arzători.*

UTA

*Inimi de-arțar, neîndurînd
Infarctul toamnei, nemilos,
Se prăvălesc mustind de singe.*

*Crezînd că mai e tînăr, cînd
Își vede frunzele pe jos,
Cărui copac nu-i vine-a plînge ?*

*Cărarea are-un tremur ud;
Tăios și rece ca un brici,
În carne, roșul îi pătrunde.*

Și Namikò (de-abia aud),
Cu ochii parcă și mai mici:
« Atîta singe, san, de unde? »

Cad frunzele neconținut
În parcul imperial, acum
Ca un elan fără coroană. . .

Pășim de parcă-am fi murit. . .
Sub vegetalul, roșu scrum,
Umbrela fetei pare-o rană . . .

Pășim, cum inocenții prunci
Merg înspre lumea de apoi
Și răul n-au aflat ce-nseamnă.

Cu strofe de cinci versuri lungi,
Azvîrle vîntul către noi,
De parcă-n lume n-ar fi toamnă,

De parcă n-a fost totdeauna
Cu toamna, trista Uta, una.

MASCA LUI BUDHA

Atîtea măști am încercat — nu mai contează una.
E a lui Budha. Dau cîțiva yeni și capăt
O platoșă a feții. A feții-mpestrîțate de hieroglife-adînci
Ca masca de paie. Prin crăpături înguste
Mă voi ulta la lucruri și la oameni. Și poate-mi vor părea
În alte dimensiuni decît odată,
Cînd îi priveam cu ochi mirați de băiețandru.

Pe-obrazul ciopîrșit voi îmbrăca platoșa lină de hîrtie,
Ca un oval de nou-născut, mai albă ca o lună nouă.
Exotic somn mă va cuprinde. Nirvană colorată
Ca pînzele nebune de Gauguin, și-mpodobită
Cu fresce japoneze. Concentrat, mă voi gîndi din nou la toate.
Aflat în starea « Dzen », de Gautama proslăvită,
Mă voi vedea pe mine-n mine. Iar oamenii, zărindu-mă dormind,
Se vor mîrî și nici o vorbă n-or să-mi spună
În față, nu, și nici în spate. Nici de bine, nici de rău.

Nu voi dormi. Dîrz, într-adins mi-am îngustat privirea,
Ca cerul să nu-l pot zări, ci doar pămîntul.
Telul e-atîns și știu ce-mi mai rămîne de făcut.

Ați spus că ochii-nguști sînt ipocriți, șireți ?
Perfizi ? Ei sînt doar vigilenți și plini de grijă.
Prin ochii larg deschiși de prunc, ușor pot nimeri,
Zburdînd în voie, fluturași albaștri,
Și rîndunele cuiburi își făuresc în ei . . .
Dar crăpăturile înguste sînt capcane
Și nu i-e lesne-n ele să pătrundă
Zglobiei raze de lumină. Ricoșează,
Și fremătînd, precum un bumerang, se-ntoarce.

E-o mască de carton, atît. Sulemenită
Cu-un strat mai gros. Și-aduce cu o scoică.
E-o mască ieftină, ce costă cîtiva yen
Și poate că, aieva, te păzește de dragoni.
Dar trebuie s-o smulgi cînd vrei să bei un strop,
Căci buze n-are. Doar crăpături înguste,
Sortite ochilor lui Budha. Prin ele poți privi
La lumea-ntreagă. Și totul poți vedea.
Dar buzele de purpură vor rămînea închise . . .

Eliberată, gura mi-e ferecată iar. Nu mă-ntrebați nimic,
Cu voia dumneavoastră, o să tac.
Nu mă treziți din vise. Sub cununa
Fantastică a nopții, la o măreață existență cuget.
La deșteptare însă, de-a fir în păr, eu vă voi spune totul . . .

În românește de MADELEINE FORTUNESCU

De vorbă cu

EDUARDAS MIEJELAITIS

Își spunea versurile simplu, sobru, nordic în sensul cel mai strict și mai nobil al cuvîntului, și mă gîndeam la Lituania lui natală, la Kaunas, invadat ca de-un potop de culorile lui Ciurlionis, la aceste înguste coordonate geografice din care a erupt ca un vulcan, ținîndu-și în palme, fragil ca o statueta, atot-pîternicul « Om ». Avea pe atunci 35 de ani, dar lumea nu aflase încă de numele lui, deși literatura lituaniană « nu a început cu Eduardas Miejelaitis ». Dar avea să-l afle. « Omul » lui Miejelaitis, ca și « Desculțul » acelui prozator drag nouă, a încins globul pe meridiane și paralele multiple, tradus fiind în cele mai neașteptate limbi.

Dar ce, oare, a favorizat această neobișnuită dilatare, ce i-a uimit în așa măsură pe cititorii din blazata Europă, nărăvașa Americă și imprezizibila Asie, ca să primească cu atît de generoasă și sinceră ospitalitate pe mesagerul lituanian?

Miejelaitis e un poet tipic al celei de-a doua jumătăți a secolului XX, printre altele, tocmai datorită largului său univers de preocupări. Rămînînd un poet lituanian care continuă tradițiile înaintașilor, el își îmbibă opera de neliniște și responsabilitate față de destinul individului și al lumii contemporane. Și nu e întîmplător că, în volumele acestui scriitor, care a călătorit infinit de mult, sclipesc ca niște nestemate, frînturi din viața și datinile atîtor popoare și civilizații. « Eu — îmi spunea — sînt poetul națiunii mele pe care o iubesc, dar vreau să aduc tot ce e frumos în lume poporului meu, ca să-l îmbogățesc spiritual. Programul artistic și ideologic mi l-aș explica prin formula lui Saint Exupéry: planeta este pămîntul oamenilor. Viața și poezia mi-o consacru studierii și slujirii omului, azi în Japonia, mâine în Africa. Oamenii trebuie să se înțeleagă și să comunice ».

Pe de altă parte, factura artistică a creației lui Miejelaitis știe să dea metaforelor sensuri și deschideri de nebănuită amploare. Profunzimea meditației, întinsul diapazon filozofic, imensa arie geografică și profundul umanism, — iată cîteva din captivantele atribute ale liricii lui Miejelaitis. Și, în primul rînd, sentimentul răspunderii față de omenire. Acest sentiment nu e exclus să fi fost hrănit, parțial, de elemente definitorii pentru biografia poetului și anume: participarea lui cu ani de tinerețe și sînge la războiul antifascist, dăruita activi-

tate civică și politică de după Eliberare, nenumăratele sale călătorii în jurul globului.

I-am văzut orașul. Am văzut și cele două biserici pe care poetul le iubește atât. Una din ele, Sfînta Ana, o bijuterie în stil gotic, l-a impresionat odinioară atât de profund pe Napoleon, aflat la Vilnius într-una din escalele catastroficului său itinerar răsăritean, că și-a dorit s-o fure și s-o ducă în palmă la Paris. Cealaltă . . .

« Eu locuiesc la Vilnius, într-un loc minunat, în care am ca vecină o biserică barocă, construită de mult, de cîteva secole, cea mai frumoasă clădire din Vilnius. Interiorul ei e copleșitor. A fost construită de excelenți pictori, sculptori și arhitecți. Cu această biserică am făcut cunoștință de mult, încă din anii studenției, cînd aveam douăzeci de ani, și o am ca vecină și acum, cînd am împlinit cincizeci. De trei decenii deci, duc cu ea același neîntreput și ideal colocvii. Da, iubesc arta și arhitectura, deaceia îmi și place atât de mult țara dumneavoastră, Bucureștiul cu ansamblurile lui interesante, cu arhitectura sa variată, cu stilurile sale diferite, dar atât de admirabil împletite între ele. . . Pe marginea acestui edificiu din orașul meu, am făcut însemnări despre om, despre dezvoltarea lui, despre fericirea lui, despre cosmos, într-un cuvînt despre tot ce-l interesează pe individul zilelor noastre. Și toate acestea sălășluiesc acum într-o nouă carte a mea, intitulată *Barocco*.

Scriu de mult, aproape de-o veșnicie, iar în ce privește poeziile, în curînd se vor împlini patruzeci de ani de cînd scriu, așa că mi-au apărut multe cărți, foarte diferite, în diverse etape, începînd cu vremea cînd eram tînr și făceam poezie de peisaj, de dragoste, chiar și lirică eseniană. Pe urmă, am fost în război, pe front, în creația mea a intervenit tema eroică, tragică. De fapt, o parte din generația mea a și murit pe front. După război din nou au fost greutăți. Trebuia să ne reconstruim republica, pentru că și noi avem aceeași năzuință firească ca și dumneavoastră, ca patria noastră să fie bogată, frumoasă, sentiment ușor de înțeles. Era deci nevoie de o poezie mobilizatoare, care să stîrnească în tineret dorința de a săvîrși fapte mari. Apoi, o perioadă, m-am ocupat de traduceri și am meditat . . . »

« Cum s-a născut miraculosul dumneavoastră « Om », ce v-a determinat să scrieți această carte și ce înseamnă ea în creația dumneavoastră? »

« Ea înseamnă în creația mea o etapă importantă și tocmai de aceea aș vrea să mulțumesc țării dumneavoastră pentru atenția specială pe care i-a acordat-o, traducînd-o și, în general, pentru atenția acordată literaturii noastre lituaniene, al cărei reprezentant sînt în primul rînd. « Omul » meu s-a născut cînd a început revoluția științifică în lume. Îmi place sinteza. Mă aflu în 1957 la Atena, în fața Parthenonului, și am hotărît să încep o etapă nouă, încercînd să leg Parthenonul de energia atomică, de golemistică, de cibernetică. Cu această hotărîre m-am întors acasă și de atunci am mai scris încă zece cărți, dezvoltînd în continuare ideea

omului din secolul XX, din era cosmosului și a atomului, lărgind discuția programatică despre el. Am găsit și o formulă artistică: poezie îmbinată cu proză poetică. Astfel, am creat un ciclu de cărți de-un gen foarte original, genul meu personal, așa zice, un fel de hibrid. Ultimul meu volum din acest ciclu se numește *Orizonturi* ».

« Într-adevăr, *Orizonturi* e un titlu foarte indicat pentru cartea unui om care a călătorit atât de mult ca dumneavoastră. Ce v-a impresionat însă cel mai mult din acest insolit itinerariu? »

« Anzii Cordilieri, Florența cu sculpturile neterminate ale lui Michelangelo, frescele de la Ajanta, din India, Benares unde e înmormântat Budha și, mai ales, Japonia. Japonia, cu minunatele ei « uta » și « tanka », cu incomparabilele ei « ikebana » și ceainăriile, cu orașele ei, din care Kyoto în primul rând. Am și scris un ciclu de poezii pe teme japoneze, din care vă pot da câteva în manuscris. »

中

UN CAPITOL DE ISTORIE LITERARĂ

CRITICA
MARXISTĂ
AMERICANĂ

Tradiții marxiste în critica americană

În mod eronat, cititorul european crede că, în America, *New Criticism* ar reprezenta supremul sau poate chiar unicul curent cu adevărat semnificativ pentru spiritul american. În realitate acest curent, atât de admirabil în metodologiile sale, atât de contradictoriu în premisele sale teoretice nu a dominat avanscena literară decât cam un deceniu și jumătate, deci până prin 1955. Perioada recentă, de căutări febrile, se poate socoti ca fiind dominată de încercarea de a îmbina elemente ale sociologiei literare cu unghiuri de vedere ale psihologiei și mitului, iar perioada dintre cele două războaie este net dominată de abordarea istoric-sociologică într-o varietate de forme. Mai mult, această critică ce reprezenta pe un anumit plan reacția împotriva impresionismului din jurul primului război mondial, era de regulă însoțită de o angajare politică precisă cu notă democratică, radicală, sau chiar socialistă. Ea făcea în fond parte integrantă din marele avânt revoluționar care în prima treime a secolului nostru a zguduit corpul societății americane ducând, dacă nu la schimbări revoluționare, cel puțin la importante reforme sociale după 1932, care au atenuat într-o oarecare măsură caracterul de capitalism clasic al economiei și societății americane de până atunci. Pe planul conștiinței literare, angajarea scriitorului în efortul către dreptate socială era însoțită de nevoia de a defini o personalitate culturală americană (ocazională sau națională), distinctă de cea a Europei, nevoie care încă de la 1850 generase sporadice discuții literare. Figura poate cea mai general respectată a acestei critici democratice și sociale rămăsese Van Wyck Brooks, dar oameni ca John Macy (1877—1932), Randolph Bourne (1886—1918) și mai ales marele Vernon Parrington (1871—1929) contribuiseră din plin la generalizarea ei, după cum critici mai tineri și mai eclectici precum Edmund Wilson, Malcolm Cowley, Alfred Kazin, Newton Arvin și, într-un fel F. O. Matthiessen și alții au continuat și (parțial) continuă și azi cu vigoare această linie.

Dar, dincolo de această ambianță liberală de interes pentru contextul social al literaturii, se cristalizează de timpuriu o critică marxistă nu numai ca influență generală filozofică, ci cu orientare politică precisă. Această critică era influențată sau chiar dirijată de Partidul Socialist al S.U.A. (înființat în 1900 și condus de Eugene

Debs), care, deși va păși pe o cale reformistă după primul război mondial, va rămâne deosebit de important, dar mai ales de Partidul Comunist Unit înființat în 1920, transformat în Partidul Muncitoresc în 1921 și apoi, în 1928, în Partidul Comunist al S.U.A. Critica aceasta, condusă sau influențată de partide revoluționare ale clasei muncitoare ocupă un loc central în deceniul trei și în prima jumătate a deceniului patru. Abia după 1940, când presiunea forțelor sociale dominante în America devine din ce în ce mai puternică asistăm la o scădere a dinamismului acestui curent; mulți membri ai săi se înclină în fața acestei presiuni, își reneagă vederile sau și le schimbă în mod subtil, renunțând cel puțin la angajarea lor francă de până atunci sau retrăgându-se prudent în zone mai puțin fierbinți și actuale ale literaturii. Astăzi se poate vorbi de o creștere a preocupărilor social-politice în critică și de o corespunzătoare extindere a marxismului. Este vorba însă de o extindere difuză, elemente de gândire marxistă sînt îmbinate eclectic cu alte linii filozofice; pe de altă parte, întrucît reluările marxiste sînt încurajate de o generație foarte tînăra roadele se lasă încă așteptate. Tocmai de aceea este nimerit să vorbim de curentul anilor 1920—1936 ca de o mișcare rotunjită, unitară, aparținînd acuma istoriei, cu meritele și limitele ei inerente, cu influențe ulterioare, dar nu cu o descendență nemijlocită.

Istoricii literari¹ găsesc că modul cel mai organic de a studia dezvoltarea curentului este în succesiunea revistelor literare care i-au servit drept pivot. Prima revistă importantă de acest fel este *The Masses* (1911—1917), continuată de *The Liberator* (1918—1929), remarcabilă atît ca pepinieră a scriitorilor angajați — John Read, Lincoln Steffens, Michael Gold, Joseph Freeman, Upton Sinclair — cît și prîn cutezanță demascatoare a polemicilor sale, care a dus de altfel la interzicerea primei serii. Astfel Floyd Dell (n. 1887) unul din cei doi conducători ai revistei, nu se mulțumește să selecteze laudativ din tradiția literară lucrări cu o aură progresistă, ci aplică necruțător criterii contemporan sociale chiar și unor Dreiser (acuzat de confuzie și cinism) sau Whitman (la care notează contradicția între îndoiala de sine și credința utopică, contradicție tipic americană, spune Dell). Încă din această fază timpurie depistăm eroarea caracteristică radicalismului american — falsă înțelegere a raportului tradiție-contemporaneitate, aplicarea nedialectică a unor criterii actuale unor faze istorice revoluate. La Floyd Dell lucrul acesta se observă bine într-o carte ca *Literature and the Machine Age* (Literatura și epoca industrială). Dar dacă după 1938 el abandonează principiile și idealurile primei sale faze, sombrînd într-o literatură boulevardieră și în speculații pansexualiste lucrul se datorează într-o anume măsură poate și fisurilor interioare care pregăteau terenul în această direcție. Caracterul acesta anorganic al radicalismului cam patetic al grupului de la *Masses* se surprinde și mai bine la proteicul Max Eastman (n. 1883) care a trecut de la impresionism la marxism, apoi la troțkism și în cele din urmă la un soi de mecanicism eclectic; chiar și în faza maximei sale coerențe el separe sever activitatea poetică de cea practică, cea din urmă apărîndu-i guvernată de adevăruri științifice, cea dintîi de sentimente-unicat, rupte de aria generalității.

La un nivel ideologic și intelectual superior se situează *The Modern Quarterly* (1923—1938) care, predominant marxist, este deschis totuși unei varietăți de opinii de stînga, bucurîndu-se adesea de semnături prestigioase, printre care aceea a filozofului John Dewey, a esteticianului Herbert Read, a lui Diego Rivera, a lui Sherwood Anderson, a lui Sidney Hook și a altora. Figura cea mai interesantă rămîne

¹ Aș menționa printre lucrările care mi-au furnizat date pe J.P. Pritchard, *Criticism in America*, Norman, University of Oklahoma Press, 1956 (ed. II, 1967) pp. 224—231; W. Sutton, *Modern American Criticism*, Prentice Hall, N.J. 1963, pp. 51—77; *Socialism and American Life* ed E.S. Persons, 2 vol., 1952.

chiar tânărul director al revistei, V. F. Calverton (1900—1940) care, fără a fi membru al Partidului Comunist a dus o politică redacțională consecventă de stînga, lăsînd amplu spațiu de afirmare scriitorilor progresist-revoluționari. El a dus cîteva spectaculoase polemici în epocă, cum ar fi cea împotriva « revoluționarilor-în-cuvînt » care, pornind de la Joyce afirmau că descătușarea potențialului conștient și subconștient al limbajului ar putea, fără să sombreze în suprarealismul de care ei se distanțau, să ducă în sine la năruirea societății mașiniste. Calverton le răspunde că în orice literatură revoluționară conținutul este cel care joacă rolul principal, că experimentul trebuie să comunice, cuvintele fiind forme sociale, că, la urma urmei, a fi revoluționar înseamnă a cere mai multă limpezime. Nu vom trece în revistă lucrările sale; în *The Newer Spirit* (Spiritul mai nou, 1925) el discută mai ales judecata de valoare în funcție de durabilitatea structurilor sociale care au generat-o, iar în *The Liberation of American Literature* (Eliberarea literaturii americane, 1932), capodopera sa, încearcă să-și aplice ideile la istoria literaturii americane. Procedul principal constă în transpunerea conflictelor de clasă în conflicte de idei (un fel de idei-forță, cum ar fi « mitul puritan », « spiritul de frontieră » etc.) din care decurg personalitățile. Este interesant și felul în care este urmărită creșterea demnității proletariatului în literatura americană, dar în general Calverton operează cu categorii prea generale, și contribuțiile sale la definirea specificului scriiturii individuale rămîn minime.

The New Masses (1926—1948) continuată de *Masses and Mainstream* a fost organ literar al comuniștilor americani și s-a bucurat de colaborarea unor Joseph Freeman, Michael Gold, Dos Passos, Calverton și alții. Caracterul militant pe de o parte (« Go left, young writer » — proclamă Gold cu orice ocazie), încercarea de a găsi acele tradiții naționale de care s-ar putea înnoia mai ușor o gândire revoluționară, comunistă, rămîn trăsăturile cele mai tipice ale grupului. Erorile schematismului nu le rămîn, din păcate, străine; le regăsim și în antologia *Proletarian Literature in the U.S.A.* (Literatura proletară în S.U.A., 1935), în atacurile lui Michael Gold (n. 1894) împotriva lui Thornton Wilder și în general împotriva tradiției umaniste a trecutului, ba chiar în încercările lui Philip Rahv (n. 1908) de a găsi criterii estetice (« catarsisul proletar ») ferme pentru distincția între literatura burgheză și proletară, dincolo de factorii extrinseci. Totuși revista se bucură de colaborarea constantă a celui mai talentat și complex critic marxist al perioadei — Granville Hicks (n. 1901). Superioritatea acestuia se manifestă printr-o adîncă înțelegere a dialecticii istoric-literare, dar și a dialecticii formă-conținut. Astfel, el nu se mulțumește să proclame că « justițea social-teoretică nu constituie o garanție a realizării literare, care depinde mai curînd de forța percepției decît de corectitudinea ideologică » (afirmație care totuși nu era împărtășită de toți colaboratorii revistei) ci face încercarea de a demonstra modul în care o justă înțelegere a lumii reprezintă un avantaj pentru forma estetică a lucrării. Hicks are capacitatea de a îmbogăți cu o gândire vie formule care se aflau în pericolul schematizării — « intensitatea angajării » este descrisă de el ca o calitate estetică, iar despre necesitatea prezenței luptei de clasă ca element esențial al realismului, spune: « Sînt departe de a cere ca toți scriitorii să scrie despre fabrici, dar cred că fiecare scriitor, indiferent de tema pe care și-a ales-o, trebuie să înțeleagă raportul dintre acel fragment anume al experienței pe care s-a hotărît să-l descrie și forțele fundamentale și inevitabile care afectează toate fazele vieții sociale ». Cea mai bună carte a sa, *The Great Tradition* (Marea tradiție 1933) analizează modul în care se constituie o tradiție revoluționară în literatura americană în secolele XIX și XX. Hicks nu acceptă decît parțial critica anti-romantică ce începea să devină un clișeu în secțiuni largi ale criticii americane social-istorice de toate nuanțele arătînd cum uneori

defectele romanticilor erau reversul unor calități care s-au dovedit ulterior premize inevitabile ale unui progres viitor. Pe de altă parte el nu se sfiește să sublinieze limitele literaturii « proletare » americane din anii '30, chiar și atunci când subliniază potențialul contribuției lor la o literatură viitoare.

Ce se întâmplă cu acest curent critic la sfârșitul deceniului IV și cum se explică istovirea lui, marcată atât de spectaculos de schimbarea la față a prestigioasei *Partisan Review*, înființată în 1934, și care după 1937 renunță la caracterul său militant, devenind acel organ umanist-liberal, cu ușoară coloratură de stînga, rămas pînă azi o tribună principală critică și literară americană? Lăsînd la o parte pentru moment unele cauzalități politice interne și externe, de altfel nu lipsite de însemnătate, să fixăm întîi faptul social hotărîtor al refluxului revoluționar de după 1932—1935 în Statele Unite: urmare directă în planul conștiinței a avîntului din prima treime a secolului, mișcarea protestatară literară și critică nu putea să nu simtă urmările declinului acestuia. Dincolo de aceasta, trebuie să vorbim și despre anumite limitări structurale ale acestui curent în Statele Unite. Apărut într-un moment în care clasa pe care o reprezenta era în Statele Unite într-o poziție de inferioritate, curentul marxist nu era capabil încă să înmănușeze cele mai bune forțe ale criticii americane în ansamblul ei. Mulți critici valoroși bine intenționați și chiar cu idei politice progresiste preferau să absolutizeze metode particulare, valabile dar limitate mai ales cînd erau lipsite de axul ferm al unei gândiri sociale limpezii. Mai mult, în momentul în care un grup mic de critici era pus într-o poziție de luptă continuă, de conflict ofensiv și defensiv împotriva unor atacuri din cele mai diferite direcții, este evident că el nu putea ajunge la o fază de maturizare, nuanțare și echilibrare, ci trebuia să se mulțumească cu proclamarea unor poziții esențiale. Era aceasta o *contradicție obiectivă* a criticii americane ca formă a conștiinței sociale al cărei rezultat temporar a fost risipirea oamenilor strînși în jurul principalelor reviste — unii, ca Granville Hicks chiar, abandonînd idealurile pe care le serviseră atît de bine. Dacă multe din criticile aduse — pînă și cele venite de la un critic funciariamente cinstit precum Edmund Wilson — au fost răuvoitoare sau lipsite de înțelegere, altele au corespuns în mare măsură adevărului, căci dezvăluiau acele limitări impuse de însăși situația obiectivă din care izvorise mișcarea critică marxistă minoritară în cultura americană. Este mai ales cazul lui James Farrell, care pe atunci vorbea cu autoritatea unei solide pregătiri marxiste, cartea sa *A Note on Literary Criticism* (Notă despre critica literară, 1936) rămînînd și azi un document de valoare ideologică considerabilă, chiar dacă ulterior autorul nu s-a sfiit să își schimbe în mod zgomotos și vulgar-publicitar pozițiile, și chiar dacă opera sa romanescă de un naturalism frivol și mediocru nu prea ilustrează înaltele sale pretenții literar-filozofice. Dar, cum spuneam, aceasta nu poate infirma acuitatea remarcilor sale în momentul în care au fost făcute. Cu o remarcabilă forță dialectică, Farrell subliniază caracterul dublu al literaturii: de funcționalitate a influențării și de artă. Estetismul greșește cînd ignoră că experiența estetică este un produs derivat al funcționalității sociale obiective, dar un anume « stîngism » literar ignoră la rîndul său că există o « valoare de persistență » în artă, pe lîngă cea strict funcțională. Dacă în sine

eroarea din urmă poate să pară neglijabilă, ea devine periculoasă când neagă elementele progresiste, din arta trecutului, și deci neagă implicit lanțul cauzal-dialectic ce duce la nașterea artei viitorului. Și mai răspicat este Farrell când subliniază că personajele și situațiile trebuie să se inspire din viață, iar nu din scheme conceptuale, rolul literaturii fiind tocmai cel de a « lămuri » viața, emoțiile și gândurile oamenilor etc. după cum la rîndul său criticul clarifică și evaluează imaginea scriitorului.

Astfel de critici îndreptățite și altele de același fel nu pot scădea din importanța istorică reală a momentului marxist, ele nu fac decît să o pună într-o perspectivă mai clară. Faptul că după 1940 el dispare ca formă constituită și influentă este acum un dat istoric. În realitate asistăm, cum spuneam mai sus, la un proces de proliferare; mișcarea ce își pierde independența le fructifică pe toate celelalte. Putem afirma că există relativ puțini critici americani astăzi care să nu includă cel puțin unele elemente de analiză socială în metoda lor critică și niciunul poate care să nege în mod absolut valabilitatea marxismului în critică. Avem, cu alte cuvinte impresia că în jurul lui 1970 s-au creat tocmai acele condiții de consens măcar relativ care, lipsind cu 30—40 de ani înainte, duseseră la o frînare temporară. Întreaga problemă la ora actuală este dacă acest fundal favorabil în linii mari va duce și la *cristalizarea* unei mișcări dinamice, cu profil bine precizat, influentă. Evident, formarea acesteia depinde de o multitudine de factori social-culturali, ca și de inițiative nemijlocite.

LITERATURA ȘI REVOLUȚIA

Explicăm fenomenele literare ca să le înțelegem mai bine, să reacționăm mai deplin la ele. Salut toate metodele care pot contribui la aceasta. Dacă studiul influențelor literare ne ajută, să studiem fără întîrziere influențele literare. Dacă Freud ne poate învăța ceva, să mergem la Freud, sau la urma urmei, la oricare psiholog care ne poate îndruma prin tainele personalității umane. În ce mă privește însă, cred, și m-am străduit să arăt, că putem înțelege un autor cel mai bine examinînd raportul său cu mișcările contemporane lui și cu fronturile de clasă din care decurg. Poate că aceasta nu ne va spune tot ce vrem să descoperim, dar ne va spune ce este mai important să știm.

Dar aceasta e abia prima parte. Sarcina criticului nu se reduce la explicare, el trebuie să dea și judecăți de valoare. Nu trebuie să repet, cred, că a exprima o judecată de valoare nu înseamnă a da note ca la școală. Funcția ei principală este aceeași: să extindă capacitatea de apreciere a cititorului. Sînt de acord pînă la un punct cu teoria catalizării a lui H. C. Mencken, dar nu cred că înregistrarea întîmplătoare a impresiilor înseamnă cataliză. Evaluînd o operă de artă, criticul vine cu experiența tuturor celorlalte lucrări pe care le-a citit, cu toată cunoașterea naturii umane de care dispune, cu înțelegerea pe care o are despre caracterul și scopul vieții. Două atitudini față de lume sînt aduse față în față și rezultatul este, sau s-ar cuveni să fie, o luminare.

Revin la dl. Richards, ale cărui vederi, deși nu cu totul acceptabile, ne pot ajuta și pot sluji ca un punct de plecare convenabil. Dacă literatura ne ajută într-adevăr să trecem de la o stare haotică la una mai organizată, atunci ne va fi posibil, nu numai să respingem anume opere fiindcă sînt categoric dezorganizatoare, ci și să definim valoarea relativă a lucrărilor

* Două fragmente din articolul cu același nume publicat în revista *College English* (1935), după ce fusese prezentat ca prelegere la Întrunirea Profesorilor Americani (Decembrie 1934); reproduse după antologia lui Charles I. Glicksberg, *American Literary Criticism 1900—1950*, New York, Hendricks House, 1952, pp. 418—425.

care nu contribuie la haos. Dl. Richards afirmă că obiectivul vieții este de a satisface un maximum posibil de apetențe. Într-o sferă haotică împlinirea unei dorințe — ca să folosim acest termen mai familiar, dar mai puțin exact — blochează satisfacerea celorlalte. Sînt periculoase nu numai acele dorințe care se pot dezvolta în vicii; activități admirabile în sine pot dăuna în mod dezastruos caracterului. În deosebi, după cum recunoaște dl. Richards, satisfacerea apetențelor legitime pe seama altor persoane duce în final la frustrare. Omul nemilos obține ceea ce vrea dar descoperă că s-a lipsit pentru totdeauna de încrederea și respectul semenilor săi. Așadar literatura nu își îndeplinește funcția organizatoare dacă nu ne înculcă atitudini care să ne permită să trăim în fructuoasă concordie cu semenii noștri.

Dl. Richards presupune că omul poate dezvolta relații armonioase atotcuprinzătoare. Știe că e greu, dar nu vrea să accepte că există opoziții de neîmpăcat. În ce mă privește cred că există totuși o opoziție de neîmpăcat. Mă refer, bine înțeles, la lupta de clasă. Pe termen lung, proletariatul nu poate fi mulțumit cu mai puțin decît întregul producției sale. Mai mult, date fiind contradicțiile crescînde ale capitalismului, proletariatul este împins în lipsuri tot mai mari și după necesitate îl face să ceară abolirea exploatării. Capitaliștii și cei legați strîns de ei în repartizarea profiturilor nu pot satisface această revendicare, care ar coincide cu abdicarea absolută. Nici o clasă conducătoare în istorie nu a renunțat de bună voie la putere și nu avem nici un motiv să credem că stăpînii capitaliști ar fi cîtuși de puțin dispuși să o predea în mod pașnic. Totuși, nici abdicarea nu ar anula argumentul meu că există o opoziție de neîmpăcat între exploatați, întrucît, la fel de limpede ca și lichidarea involuntară, ar implica triumful unui punct de vedere asupra celui alt. (. . .)

Dacă ne-am adresa vreunui militant de frunte al clasei muncitoare întrebîndu-l care trebuie să fie rolul literaturii, ne-ar răspunde că mai presus de orice trebuie să insufle proletariatului spirit revoluționar. Numai acea literatură are valoare, ne-ar răspunde el probabil, care pregătește clasa noastră pentru marea sarcină care îi stă înaintea.

Unora li se va părea că această concepție despre literatură este îngustă și, poate, neîntemeiată. Sîntem condiționați în așa măsură de doctrina sfînteniei artei încît ne inhibă orice raportare a literaturii la treburile practice. Reacția aceasta a noastră decurge din faptul că orice asociere a literaturii la treburile practice ale capitalismului monopolist este într-adevăr înjositoare. Sub capitalism arta se află în așa măsură în pericolul idolatrizării lui Mammon, încît, pentru a ne menține cît de cît integritatea artistică, am recurs la aceste complicate armuri defensive. De fapt însă, în decursul istoriei literatura s-a aliat în repetate rînduri pe față cu biserica și statul,

și putem susține că astfel de perioade de alianță nu au fost sterpe. Artiștii Greciei și Romei și cei ai Evului Mediu n-au socotit că se înjosesc slujind scopuri practice, după cum la ascensiunea democrației au contribuit mulți dintre cei mai mari scriitori ai epocii moderne.

Discuțiile contemporane despre estetică au fost azvîrlite în mare confuzie de folosirea cuvîntului « propagandă ». Din cauza folosirii sale în timpul războiului termenul a dobîndit conotațiile de șicană și răstălmăcire. El a fost totuși întrebuițat și în sensul de îndemn nemijlocit, iar estetismul îl aplică oricărei lucrări cu tendință serioasă. Atît de des au azvîrlit estetizantii acest cuvînt cu scopuri injurioase împotriva revoluționarilor încît aceștia din urmă au sfîrșit prin a accepta provocarea și a-l adopta. Diego Rivera, de pildă, spune că orice artă e propagandă. În unul din sensurile cuvîntului lucrul acesta e adevărat, dar nu în sensul curent.

Personal, socot că acest termen ar trebui folosit numai în sens peiorativ, și în orice caz ar trebui ținut în afara discuțiilor literare. Am încercat să arăt că în orice lucrare literară se vedește o anume atitudine față de lume și că ea trebuie judecată atît în funcție de aceasta cît și de reușita autorului în a o comunica. Chiar și cel mai absurd poem dadaist implică o anume atitudine față de viață ; iar autorul fie că o admite sau nu, dorește ca alții să adopte această atitudine. Dacă orice literatură cu tendință este propagandă, atunci Rivera are dreptate, dar în acest caz cuvîntul e prea diluat pentru a fi de folos. Convingerea multora — că literatura cu o tendință care nu ne place e propagandă, iar literatura cu tendință care ne place este artă — nu rezistă, evident. Mi se pare că nu ne rămîne decît să susținem că termenul de „propagandă” comportă răstălmăciri și, dat fiind că răstălmăcirea e rea în sine, este inutil să-l folosim ca atare

Slujind cauza revoluționară, scriitorul revoluționar nu face decît să-și exprime propria atitudine față de lume și să-și îndeplinească propriile dorințe. Pînă aici seamănă cu scriitorii din orice clasă sau epocă. Iar criticul, judecînd literatura prin efectul asupra pregătirii luptei proletariatu-lui, aplică un criteriu care în esență nu diferă de criteriile altor critici. Există totuși pericolul că el va începe să ceară rezultate imediate, concrete. Pretenția este greșită, pur și simplu pentru că, așa cum spuneam, nu stă în natura literaturii să producă astfel de rezultate.

După părerea mea, trebuie să punem întrebarea dacă o operă de literatură contribuie la o atitudine față de lume compatibilă cu țelurile și sarcinile proletariatu-lui și dacă tinde să constituie un sistem de reacții care va permite proletariatu-lui să își joace rolul în lupta viitoare. De pildă, nu putem aproba un roman sau o piesă care întreține supușenia ca atitudine impusă. S-ar putea să aibă valori incidentale, pe care sîntem

datori să le indicăm, dar este fundamental falsă. Nu putem tolera o literatură defetistă, nu numai din cauza atitudinii pe care o încurajează, ci și pentru că, din punctul nostru de vedere, ea denaturează viața ignorând acele elemente din istoria și caracterul omului care fac pesimismul imposibil pentru proletariat, clasă ascendentă. Trebuie să ne opunem și evazionismului. Satisfacțiile romantice ale reveriei sînt recunoscute ca periculoase de către cei mai mulți psihologi, căci inhibă adaptările care fac posibilă îndeplinirea permanentă și progresivă a apetențelor; dar pentru cititorul proletar sînt deosebit de amenințătoare atît pentru că greutățile existenței prezente le fac atît de ispititoare, cît și pentru că rolul său viitor este atît de pretențios.

Pe de de altă parte să nu ne închipuim că literatura trecutului trebuie condamnată în bloc. Conducătorii revoluționari, de la Marx la Stalin, au subliniat cît de prețioasă e moștenirea culturală cu care istoria înzestrează proletariatul. În orice lucrare produsă de o societate împărțită în clase există un element de clasă și această prejudecată existentă la scriitorii trecutului îi mîhnește pe cititorii proletari. Exemplul clasic e modul în care Shakespeare tratează clasele inferioare, atît de derogator încît Upton Sinclair în *Mammonart* îi sfătuiește pe cititori să nu-i citească piesele. Am impresia că dl. Sinclair subestimează imunitatea naturală a muncitorului modern la astfel de influențe și că subestimează elementele valabile din piesele lui Shakespeare. Misticismul lui Dostoievski este cu totul inacceptabil marxistului și totuși romanele sale sînt citite în URSS, de un public larg. De fiecare dată cînd prejudecata de clasă este negată de percepția sa, opera sa e importantă. În ciuda snobismului său, ca și a detașării sale cvasi-mistice, Marcel Proust a lăsat o relatare mai bogată și mai profundă a destrămării clasei parazitare decît oricine altcineva.

Recunoaștem o anumită deformare în întreaga literatură a trecutului, dar găsim și multe lucruri valabile de care ne atașăm. La început pare paradoxal să spunem că găsim valorile cele mai durabile la scriitorii care au ilustrat și au reacționat cel mai bine la propria lor epocă. Odată ce am admis însă că limitele de clasă sînt inerente, conchidem că natura umană poate fi înțeleasă cel mai bine în funcție de forțele care o condiționează la momentul respectiv. Scriitorul care își propune să se înalțe deasupra împrejurărilor materiale și să trateze despre spiritul uman pur își pierde vremea cu o abstracție ireală. Marele scriitor a fost totdeauna pe deplin și fără ezitare parte a epocii sale și structurînd-o a lăsat epocilor următoare o moștenire de valoare.

Îi cerem scriitorului să confrunte cîștit problemele centrale ale epocii sale. Atitudinea sa față de lume trebuie să îmbrățișeze în întregime universul așa cum l-a cunoscut epoca sa, și trebuie să organizeze în așa

mod acest univers încît problemele centrale să se afle într-adevăr în centrul atenției. Dacă reușește, merită laudele noastre. Dar mă grăbesc să repet că literatura nu este în primul rînd o problemă a intelectului. Ea cuprinde psihicul în întregime și nu trebuie judecată exclusiv în funcție de intelect. Poate că autorul a formulat o atitudine față de lume care, dacă el ar fi filozof, ar fi admirabilă și totuși poemul sau nuvela scrise de el sînt lipsite de valoare. Pe de altă parte, poate că el nu dispune de o filozofie conștientă sau dispune numai de una foarte banală, și totuși poate fi un mare scriitor. Este deosebit de necesar să subliniez aceasta căci s-ar părea că în mod tipic simțul revoluționar atinge întîi intelectul. Tînărul autor revoluționar, stăpînit de sentimentul analizei marxiste cuprinzătoare și prea puțin dispus să-și supună imaginația îndelungatului proces de asimilare calmă și în mare măsură inconștientă pe care îl cere literatura, avea tendința să substituie experienței dogma. Așa se explică slăbiciunile unei părți din literatura revoluționară, dar e un defect pe care îl va vindeca timpul.

Din perspectiva criticului, problema se definește din punct de vedere al comunicării complete, astfel că experiența scriitorului să devină și experiența cititorului. Mă îndoiesc că intensitatea experienței ar fi în sine un criteriu adecvat de judecare a măreției literare dar ea rămîne indispensabilă. De aceea acordăm pe drept cuvînt importanță succesului comunicării, chiar și cînd e vorba de o experiență minoră(...) Întrucît sînt posibile diverse grade, criticul trebuie adesea să cîntărească succesul deplin într-un domeniu limitat împotriva eșecului parțial al unei încercări ambițioase. Ca să dăm un exemplu, criticul revoluționar va trebui poate să spună că un poet limitat, ca Robert Frost, e mai bun decît un poet mai central, dar mai superficial, cum ar fi Carl Sandburg. Ceea ce încearcă Sandburg să facă este mai important decît ceea ce încearcă Frost să facă, dar Frost își realizează țelurile mult mai deplin decît Sandburg.

Deși cheștiunea eficienței comunicării trebuie să-i fie mereu prezentă în minte, preocuparea principală a criticului rămîne atitudinea față de lume a autorului. Părerea mea, pe care am încercat să o argumentez în *The Great Tradition*, este că în ultimii o sută de ani problema esențială a omului apusean a fost aceea a ascensiunii industrialismului. Nu cer de fel ca toți scriitorii să scrie despre fabrici, dar cred că fiecare scriitor, indiferent de tema despre care scrie, trebuie să înțeleagă raportul dintre acel fragment anume de experiență pe care s-a hotărît să-l descrie și forțele fundamentale și inevitabile care afectează fiecare pîrticică a vieții americane. Nu mă interesează dacă autorul cutare l-a citit pe Karl Marx; pur și simplu presupun că un autor cu adevărat sensibil, indiferent de concepțiile sale politice e obligat să țină seama de mersul lucrurilor. (. . .)

ABORDAREA RADICALĂ

Dacă disputa dintre domnul Hazlitt și mine nu ar constitui altceva decât o ciocnire de atitudini critice individuale, ar fi o prezumție scandaloasă din partea noastră să ne mai consumăm timpul și energia cu discutarea ei. O astfel de discuție mai extinsă își află rostul însă tocmai pentru că implică atitudini care depășesc preferințele sau dezacordurile de natură individuală. Cel puțin după cum văd eu lucrurile, controversa noastră este profund înrădăcinată în realitatea socială și legată de acele legități culturale care determină judecățile în funcție de atitudini și concepții de clasă. Poziția critică pe care o adoptăm reflectă inevitabil, conștient sau inconștient, atitudinea culturală sau concepția unei clase sociale. *Așa că în chestiuni critice, ca și în altele, obiectivitatea este un mit. În cel mai bun caz criticul își poate alcătui judecățile în funcție de un obiectiv de clasă, iar nu de un obiectiv absolut.*

Astfel că cea dintâi diferență, fundamentală, între atitudinea critică a domnului Hazlitt și a mea este că dînsul presupune că i-ar fi posibil criticului să formuleze o judecată critică fără să ia de fel în considerare obiectivele de clasă. Cel puțin absența totală de referiri la astfel de obiective în declarația domnului Hazlitt mi se pare destul de concludentă. Cu alte cuvinte, domnul Hazlitt crede că un critic trebuie, sau cel puțin poate, « să exprime o judecată cu privire la valoarea operei de artă din fața sa » care să nu aibă nimic de-a face cu vreun obiectiv de clasă. Desigur, aceasta nu înseamnă că domnul Hazlitt crede că, în critica sa, criticul poate fi cu

* Fragment din articolul apărut în «Modern quarterly» VI, 1, 1932 (pp. 16 — 27). Face parte dintr-o polemică mai lungă cu criticul H. Hazlitt care are un articol pe aceeași temă în același număr al revistei. Polemica a început atunci cînd Michael Gold a scris o celebră recenzie la «The Bridge of San Luis Rey» de Wilder, învinuind-o de evazionism reacționar. (N. tr.)

totul obiectiv. Domnul Hazlitt ar fi gata să admită, fără îndoială, că în majoritatea cazurilor criticul nu poate ocoli simpatiile și antipatiile sale personale, numai că ar formula astfel de prejudecăți în termenii psihologiei mai curînd decît în cei ai sociologiei. Sigur, nu doresc de fel să neg existența unor astfel de prejudecăți individuale, izvorîte, cum se întîmplă adesea, din trăsături temperamentale, dar vreau să neg cu tărie argumentația criticului impresionist, după care natura judecății critice s-ar întemeia pe astfel de răzgîieli psihologice. Susțin că problema trece dincolo de fire. Ea este sociologică mai mult decît psihologică.

Domnul Hazlitt va admite poate că un critic nu se poate elibera de prejudecățile sale psihologice dar nu va admite, sînt sigur, că nu se poate elibera de cele sociale. Domnul Hazlitt își fundează atitudinea pe teoria criticului ca agent liber. « Criticul » spune el, « trebuie să exprime o judecată privind valoarea operei ce i se află în față ». Foarte adevărat — dar o judecată pentru cine? Categorie, nu este posibil să ne închipuim o judecată existînd în sine, ca un fapt absolut, ca o realitate neschimbătoare. Judecățile se fac în funcție de o cultură și în conformitate cu valorile culturale care alcătuiesc bagajul personal și nemijlocit al celui care le emite. Durabilitatea lor depinde de supraviețuirea claselor care le-au dat naștere. De exemplu, valorile literare, care reprezintă doar una din formele valorilor culturale nu sînt produsul gustului individual, după cum nici valorile morale nu sînt așa ceva. Ele sînt creația unor realități colective, nu individuale. Ele iau naștere ca urmare a tendințelor culturale ale grupurilor sociale, iar nu a predilecțiilor personale ale indivizilor. Oriunde societatea este împărțită în grupuri sau clase, stare ce a dăinuit constant din epoca primitivă încoace, clasa conducătoare a fost cea care a determinat natura valorilor culturale precumpănitoare, în domeniul moralei ca și în cel estetic. Spre a înțelege morala sau arta unei colectivități, este necesar deci un studiu al claselor care o constituie, în deosebi al clasei conducătoare.

Numai că mulți critici, mai ales în zilele noastre, deși au ajuns treptat să accepte acest adevăr cînd e vorba de trecut, atunci cînd prezența și acțiunea esteticii de clasă (concepția aristocratică a tragediei și cea burgheză) este atît de evidentă, refuză să admită că același fenomen continuă și în societatea modernă. Faptul că unii critici nu reușesc să înregistreze *astăzi* funcționarea forțelor pe care le admit atît de active în trecut se poate explica în mai multe feluri. Întîi, dezvoltarea concepției democratice a societății a reușit să mascheze natura dominației de clasă și, mai ales în America, a avut tendința să încurajeze iluzia că individul ar pluti deasupra realităților de clasă, individul fiind făcut să creadă că influența forțelor

sociale asupra concepțiilor sale particulare n-ar fi decît un mit. În al doilea rînd, credința în așa-zisa obiectivitate a științei (credință întemeiată pe fondul cantitativ al științelor fizice și lipsită de orice urmă de validitate în științele sociale, cu fondul lor *comparativ*, categorie în care intră orice știință estetică) a funcționat ca o iluzie complementară, înzestrînd cu false îndreptățiri ipoteza « individului liber », capabil de a emite judecăți obiective. Există, de sigur, un al treilea factor, pur istoric, privind dificultatea oamenilor în general de a percepe forțele care acționează în propria lor epocă, oricît de corect le-ar măsura pe cele active în trecut. Din aceste motive, ca și din multe altele — cum ar fi loialitatea inconștientă față de atitudinile clasei conducătoare, loialitate ce poate fi apărută mai elegant dacă e ascunsă în dosul măștii obiectivității — criticii contemporani scriu despre artă și atitudini estetice de parcă spusele lor ar fi total legate de ei înșiși ca indivizi, dar de loc de ei ca membri ai unei clase sociale.

Mie unul, aici mi se pare că găsesc punctul vulnerabil al domnului Hazlitt — și aici e esența neînțelegerii existente între noi.

Domnul Hazlitt refuză să admită că arta, precum morala, politica, educația și științele economice, este produsul și expresia unei ideologii de clasă; că deși înlăuntrul acestei ideologii există și chiar prospînză controversele, filozofia socială îndărătul lor rămîne fundamental aceeași; și că acea ideologie este zguduită și înlăturată numai cînd se ridică o altă ideologie care să i se opună și să o nimicească. Sînt sigur că ar refuza totodată să admită că propria sa atitudine este produsă de un atare conflict de forțe și exprimă în felul său un aspect al acestei ideologii de clasă în însăși logica ei. Pe de altă parte, ar afirma că atitudinea sa față de artă nu are nimic de-a face cu clasele sau atitudinea de clasă, ci exprimă pur și simplu concepțiile sale personale în această chestiune.

Iar aici nu sîntem de acord.

Poziția domnului Hazlitt este cea a unui liberal în literatură — iar filozofia sa estetică este cea a liberalismului literar. Se știe că poziția liberală în artă ca și în politică a fost produsul burgheziei și a exprimat în diversele sale ramificații schimbările de front cultural prin care a trecut burghezia. Cînd, în secolele 16 și 17, burghezia sublinia religia ca vehiculul exprimării sale culturale, criticii literari burghezi din Anglia, America și de aiurea acceptau religia drept criteriul lor literar. Cînd în secolele 18 și 19, burghezia și-a deplasat interesul de pe plan religios pe plan moral, criticii literari burghezi au acceptat moralitatea ca piatră de încercare literară. Cînd, la sfîrșitul secolului 19 și la începutul secolului 20 a apărut în cadrul burgheziei o categorie trîndavă, accentul pe moral a fost înlocuit cu accentul pe estetic. De sigur, de atunci încoace obsesia esteticului a trecut prin diverse metamorfoze și dacă partizanii « artei pentru artă » au dis-

părut ca grup, deși nu ca indivizi, filozofia lor persistă într-o serie de atitudini care sînt încă apărute. Dar nu atitudinea lor este cea dominantă ci un derivat al ei, și anume atitudinea neutralistă, atitudinea detașat-obiectivă, atitudinea olimpică ce își găsește întruchiparea supremă în artistul pentru care lumea realității este vană, pentru care omul este minuscul și mișcărilor sale și mai minuscule, și care interzice viziunii sale filozofice tulburările transformărilor și ale haosului. Această atitudine, care face din artist un contemplator, și care în teorie îl izolează de gînta sa — transformîndu-i arta într-un mijloc de evadare — se bazează pe un postulat pe cît de absurd, pe atît de irațional. În ciuda izolării sale individuale, scriitorul care îl adoptă exprimă o atitudine socială la fel de clară ca și scriitorul care alege o poziție fermă în bătălia socială care îl confruntă. Dacă atitudinea adoptată de cel dintîi este mai puțin eficientă, ea nu este mai puțin explicită. El acceptă ideologia unui *status quo* oricît de îndepărtat ar fi refugiul său, căci prin însuși gestul de a se situa între fronturi, de a se dezinteresa de bătăliile omului social, el admite că nu e altceva decît produsul acestui *status quo* în unul din aspectele sale cele mai parazitare, deși cele mai efemere. Într-un cuvînt, este imposibil cuiva, fie el poet, critic, economist, om politic, să ocolească tendințele sociale, ideologia socială, legitățile culturale ale timpului, căci indiferent ce atitudine adoptă, ea va fi determinată de aceste forțe într-un fel sau altul, întrucît tendințele de gîndire, ca și curentele artistice au sorginte socială, iar nu individuală. Aceasta nu înseamnă că individul nu joacă niciun rol în constituirea lor. Evident că joacă. Dar supraviețuiesc numai acele tendințe și curente — create, poate, de un individ sau de mai mulți — care au o semnificație pentru viața unui grup sau a unor grupuri sociale.

Dar atunci cum de a reușit filozofia olimpică, neutralistă, obiectivă, fără de clase, să obțină o astfel de influență intelectuală asupra generației noastre? Pe lîngă motivele enumerate mai sus în legătură cu criticii care refuză să constate sau să admită prezența unor factori de clasă sau a unor determinanți culturali în propriile lor atitudini și judecăți, există o cauză socială mai adîncă și anume schimbările intervenite în ideologia burgheziei și în modul ei de viață. În primul rînd clasa burgheză americană a zămislit deja o suprastructură trîndavă și rafinată, care, precum toate de același tip, încearcă să cultive artele ca evazionism — fie de plictiseală, fie de limitările propriului suflet și eu. De aici, disprețul cu care această clasă privește virtuțile părinților ei — sau, cum bine ziceau Gilbert și Sullivan — ale surorilor și verilor și mătușilor ei. Nimeni nu a prezentat acest dispreț așa de bine ca George Bernard Shaw, care a caricaturizat tocmai virtuțile burgheze atît de proslăvite de noua categorie a rafinamentului trîndav. Mica burghezie, care aderă încă la virtuțile burgheze,

se îngrijorează de hîrîituri la motorul micului său Ford și ignoră valoarea unui Rembrandt original sau a unei ediții *princeps* din Rabelais, nu îl cunoaște pe Shaw de loc sau i-a auzit cel mult numele, fără să-i fi înțeles operele cîtuși de puțin. Puținul ce-l citește, în America — foarte puțin, se limitează la un Henry Van Dyke, la un Booth Turkington, la un Warwick Deeping în cel mai bun caz, la un Harold Bell Wright, Rex Beach, Somers Roche¹ pe eșaloanele inferioare, și la standurile de cărți ale băcăniei din cărți ca o ultimă resursă. Valorile literare nu le determină azi această mică burghezie, ci excrescența rafinată a mării burghezii. Criticii americani nu trebuie să mai lupte pentru recunoașterea lui George Bernard Shaw sau a lui James Joyce. Noua pătură trîndavă îi acceptă entuziast, le cumpără cărțile și se desfată cu satirele și asprimile lor. Pînă și excentricitățile lui Joyce, oricît ar fi ele de puțin înțelese, devin cu atît mai prețioase cu cît se adresează unui public mai restrîns. Fără această pătură mai rafinată, revistele americane ar fi și azi dominate de formulele moralizatoare ale burgheziei secolului 19. Criticii noștri de azi nu pretind reliefări morale în literatură, nici nu strigă după puritate și cuviincioasă purtare precum înaintașii lor, căci influența păturii rafinat-trîndave a înlăturat barierele culturale care fuseseră înălțate și menținute vreme de peste două secole de către mica burghezie.

Astfel că, susțin eu, poziția domnului Hazlitt exprimă filozofia acestei noi pături în cadrul burgheziei superioare. Nu filozofia lui Henry Ford sau a lui Charles Schwab, nu filozofia directorilor de școală, a agenților de asigurări, a vînzătorilor de automobile, a tehnicienilor radio și a fabricanților de gumă de mestecat, ci filozofia unei pături sociale capabilă să trăiască dintr-o moștenire, să-și constituie un dispreț pentru muncă și dezinteres pentru ban, să se «civilizeze» în arta vieții. Iar domnul Hazlitt scrie pentru această «minoritate civilizată». Nu trebuie, de sigur, să se creadă că această minoritate civilizată se limitează în întregime la clasa trîndavă la care ne refeream. Cum spuneam, aceasta din urmă a ajuns foarte simplu, mulțumită transformărilor burgheziei înseși, să domine moda literară. Cum se întîmplă de obicei, mulți membri ai claselor dominate tind să maimuțărească moravurile și atitudinile celei conducătoare, iar cînd, azi de pildă, ideologia literară curentă devine «neutralistă», perfect adaptată filozofiei burgheziei rafinate, și de fapt chiar întregii burghezii, vom vedea îndată aspiranți din clasele de jos nerăbdători să devină în grabă membri ai acelei «minorități civilizate». Așa se face că învățătorii care vor să se remarce și farmaciștii cu ambiții de distincție

¹ Mai toți cei amintiți sînt reprezentanți ai unui realism minor; sentimentali și grafomani, s-au bucurat de mare succes între cele două războaie, nu numai în America — unii au fost traduși și în românește (N. trad.)

intelectuală adoptă ideologia « neutralistă » și, disprețuindu-și colegii și patronii găesc un substitut de satisfacție în rudenia lor intelectuală cu atotputernicia literaturii și filozofiei. Așadar publicul « neutralist » al domnului Hazlitt este de natură mai mult verticală decât orizontală, oricât de orizontal ar fi fost la origină.

Întimplarea face însă că păturile tihnite, pentru motive foarte evidente, deși nu prea frumoase, au fost totdeauna mai binevoitoare față de artă decât clasele dominate care luptă pentru ascensiune și putere. Nu mai încape îndoială că pături tihnite și rafinate ale aristocrației ca cele care înflorea sub Elizabeta, James I, Charles II sau Ludovic al XIV-lea, în Franța, aveau mai mult interes pentru cultivarea artelor decât burghezia hughenotă sau puritană. Fiecare clasă socială marchează profund arta făurită sub influența sa. Lucrul acesta e adevărat azi, ca și odinioară. Deși nu încape nici o îndoială că ideologia « neutralistă » de azi are multe avantaje asupra ideologiei moraliste a secolului XIX, este important să notăm că modificarea în ideologie nu e rezultatul unei sporite inteligențe a criticilor contemporani, ci reflectă schimbările ce au avut loc în interiorul burgheziei.

Astăzi ne aflăm în față cu creșterea unei alte clase sociale, proletariatul, care și-a dezvoltat deja o ideologie proprie. În Rusia Sovietică această ideologie a și dobândit o formă dinamică prin crearea unei noi literaturi proletare. Și în alte țări, unde ideologia proletariului a pătruns în toate sectoarele frontului cultural, se petrece același fenomen. Lucrul se poate spune despre Germania unde ideologia proletară a marcat în mod durabil poezia, proza și teatrul. Datorită faptului că ideologia proletară nu s-a cristalizat încă în masele poporului american, la noi există încă puține expresii mature ale acestei conștiințe proletare în ascensiune. Există numai aproximări. Scriitori proletari recunoscuți, cum ar fi Michael Gold, John Dos Passos și Charles Yale Harrison și-au produs operele cele mai semnificative în această direcție. Cu toate că în scrierile lor nu se poate găsi o concepție proletară bine definită, este neîndoielnic faptul că ei sînt aliați declarați ai proletariului și inamici clari ai burgheziei. Ei se opun ideologiei « neutraliste », obiectiviste fără de clasă care predomină în America de azi și opoziția lor nu se bazează pe capricii individuale, ci pe convingeri de clasă.

Lumea contemporană este prinsă astfel în conflictul a două ideologii ; este imposibilă împăcarea între cele două pe frontul intelectual, după cum este imposibilă pe cel economic. Ele izvorăsc din premise diferite și urmăresc țeluri diferite. Tocmai aceasta nu vede domnul Hazlitt și de aceea și-a ales o cale atît de greșită în atacul împotriva criticii domnului Gold împotriva lui Wilder. O clasă dominată, luptînd pentru putere,

avînd fiecare latură a ideologiei clasei cîrmuitoare nu poate folosi mînuși cînd atacă. Domnului Gold opera lui Thornton Wilder i s-a părut o întru-chipare a artei clasei conducătoare și ca atare el nu putea să-i arate îngă-duință. Prin urmare conflictul de față nu este, cum pare să creadă domnul Hazlitt, rațional, domnul Gold și el însuși diferind în interpretarea unei premize comune; ci mai curînd ideologic, iar disputa privește nu o premiză comună, ci două premize diferite care nu pot converge niciodată. În conformitate cu ideologia « neutralistă », domnul Hazlitt e dispus să tolereze orice fel de artă pe care o consideră bună ca artă; domnul Gold, pe de altă parte, exprimînd o altă ideologie, e dispus să adere numai la acele forme de artă care sînt de folos clasei sale. În lupta lor pentru pu-tere, clasele dominate au avut totdeauna tendința de a se opune artei clasei conducătoare, și cu cît aceste clase dominate erau mai pătrunse de conștiința lor, cu atît mai tăioasă era ostilitatea lor. Ura burgheziei puritane împotriva artei artistocratice a secolului 17 este numai una din ilustrațiile posibile ale acestei ostilități extreme. Trebuie totuși subliniat că astfel de atitudini nu sînt mînate de ostilitate față de artă în sine, ci de ostili-tate împotriva unei clase cîrmuitoare opresive. De exemplu, domnul Gold nu urăște arta — nici statul sovietic nu o urăște. Și el, ca și Uniunea Sovietică, urăsc arta clasei conducătoare aflată actualmente la mare cinste în întreaga lume capitalistă. Așadar conflictul între domnul Hazlitt și domnul Gold, ca și acela între domnul Gold și mine este nu de natură logică, ci socială. Legitățile culturale care funcționează în astfel de con-tradicții sociale le fac insolubile pentru logica individuală (. . .)

CONSTITUIREA UNEI LITERATURII REVOLUȚIONARE

(. . .) Lupta de clasă ca realitate economică și politică constituie *imaginea directoare* a literaturii revoluționare, dar în jurul acestui centru artistul construiește o rețea de experiență umană, luată în toată multiplicitatea ei. Lupta de clasă nu este o matrice în care artistul vîră experiență; ea este realitate care dăruie coerență și structură unor arii întinse ale vieții. Artiștii care nu înțeleg aceasta se fac vinovați de raționalism excesiv, ei prezentînd realitatea geometric, iar nu ca pe un flux viu. Poate că acest raționalism excesiv mai mult decît oricare alt defect în parte poartă răspunderea pentru multe scrieri revoluționare proaste. Martor poate fi redactorul oricărei reviste proletare. Aceeași este rădăcina unei atitudini vulgar-utilitare față de literatură vădită uneori de criticii noștri. Urmărind o *manipulare* conștientă a experienței, criticul încetează de a reacționa la izvoarele mai adînci ale procesului creator.

Există încă prea mulți scriitori și cititori care înțeleg prin conflict de clasă în literatură numai ciocnirea fizică dintre burghezie și proletariat. Ideea aceasta duce la *rezumarea* fundalului bogat al vieții oamenilor numai la ciocnirea deschisă, cum ar fi greve, demonstrații și altele. Dar numai prin fructificarea fundalului vast și complex îndărătul acestor acțiuni publice am putea obține epopei al experienței muncitorimii. Deși această temă a fost abordată, de multe ori cu succes, dar de foarte multe ori în mod periferic, atît de romancierii burghezi, cît și de mulți romancierii revoluționari, clasa muncitoare, cu toate miile ei de ocupații, obiceiuri,

* Fragment din tezele pentru primul congres al scriitorilor americani (aprilie 1935): tezele pentru critică sînt elaborate de Wallace Phelps și Philip Rahv și publicate în *Partisan Review*, II, 7, pp. 22—15 (n.tr.)

trăsături psihice — pe scurt, cu viața ei însăși — continuă să fie continentul neexplorat al prozei. Ceea ce Balzac a făcut pentru multe pături ale burgheziei, ceea ce Joyce a făcut în Bloom pentru mica burghezie și în Stephen pentru intelectualul sensibil, își aștepta încă tratarea de către geniul artistului proletar. E drept că în rîndurile muncitorilor predomină încă atitudini burgheze, dar orbita lor economică separă existența lor cotidiană de cea a burgheziei. O frescă a tipurilor și individualităților muncitorești, la scara lui *Ulysses* de pildă, ar dezvălui noi straturi de material literar pentru scriitorii revoluționari și ar începe o nouă tradiție în literatura americană.

Romane ca *Țara belșugului* sau *Dezmoșteniții*¹ ne sugerează imensele posibilități de explorare tematică ce se află în fața noastră.

Concepției mecanice a utilității îi plătește un greu tribut critica noastră, înglodîndu-i pe scriitori în formule care pun piedici în calea originalității și a viziunii îndrăznețe. Unii critici strigă că ne trebuie scrieri satirice, alții că ne trebuie recitări corale, balade sau cîntece, ș.a.m.d. Incontestabil, unele tipuri noi de poezie ar putea îmbogăți literatura noastră, dar nu există un tip anume pe care să-l proclamăm ca normă. Literatura revoluționară nu este literatura unei secte, precum suprarrealismul sau obiectivismul; ea este produsul unei civilizații în ascensiune și va dispune de bogăția și diversitatea oricărei culturi complete. În acest sens, vom avea poeți care vor fi învățat mult de la Eliot și Crane, precum și poeți care vor fi învățat mai ales de la Joe Hill. Diversele tipuri de poezie vor îndeplini funcții diverse, unele mai importante, altele mai puțin. Dar să ne închipuim că una din ele le va elimina pe celelalte, înseamnă să îngustăm exprimarea mișcării revoluționare. La fel în critică: nu există un tip de critic anume care să epuizeze funcțiile gîndirii marxiste în acest domeniu. Unii se vor preocupa mai ales cu probleme conceptuale, alții cu scriitori diverși, alții cu literatura trecutului; dar să selecționezi ca relevant un singur tip de critic este o atitudine frivolă ori sectară.

De obicei, încercarea aceasta de a reduce metodele scrisului la o formulă constituie o ruptură cu tradiția literară. Cînd am spus că poezii noștri vor învăța atît de la Eliot cît și de la Joe Hill am vrut să spunem că se poate învăța de la amîndoi nu pentru că socotim că putem învăța de la *oricine*, ci pentru că există o varietate de influențe rodnice în literatura universală a trecutului și prezentului din care scriitorii revoluționari pot selecționa pentru scopurile lor individuale. Unii critici au negat direct sau indirect că ar exista o tradiție utilizabilă în poezia postbelică. După ei, această poezie e obscură și pesimistă, exprimă mîhniri intime și metode personale.

¹ Autorul romanului din urmă este Harvey Allen (1889—1949) care a compus romane istorice realiste. (N. Trad.)

Cităm o judecată tipică: « Eliot și reacționarii înrudiți cu el au dezvoltat forme care exprimă propria lor neliniște și futilitate. Încercarea de a folosi procedeele lor tehnice pentru a exprima spiritul revoluționar implică inevitabil o contradicție fundamentală și poeziile care rezultă sînt confuze și ineficiente».

Acest mod de a aborda moștenirea literară a poezilor revoluționari americani pare mai mult o căutare de strămoși *marxiști* decît o orientare sănătoasă către prelucrarea trecutului. Însuși faptul că cei mai mulți poeți ai noștri au fost influențați de așazișii « poeți experimentali reacționari » arată fie că majoritatea poeziei revoluționare este cu totul inutilă, fie că înțelegem nejust această influență. Mai întîi, « neliniștea și futilitatea » lui Eliot este o formă de revoltă împotriva societății existente și deci stabilește un punct de contact (elemente utilizabile) între el și poezii revoluționari. Oricum, această « neliniște și futilitate » nu poate fi strict particulară. Iar metodele noi dezvoltate de poezii experimentali nu sînt pure excentricități, ci decurg din asimilarea ambianței urbane în poezie, din reflectarea întregii sensibilități moderne. De vorbit putem noi vorbi despre limbajuri noi și ritmuri proaspete, dar pînă acum n-am auzit sugestii concrete cu privire la natura propriu-zisă a acestor ritmuri și idiomuri. Într-o definiție clasică a « stîngismului », Lenin spunea că acesta « persistă în repudierea necondiționată a formelor vechi și că ignoră conținutul nou care își croiește drum printr-o varietate de forme » (*Stîngismul, boala copilăriei comunismului*). Multe aspecte ale poeziei postbelice pot ilustra afirmația. Eliot a devenit un soi de sperietoare. Dar toată lumea știe că nu ideologia recentă a lui Eliot (regalismul său, anglo-catolicismul său etc.) este cea care exercită influență asupra poezilor revoluționari, ci conținutul specific al poeziei sale mai timpurii, pătrunsă în mare măsură de realism social. În plus, există o contradicție clară între etichetarea metodelor poezilor experimentali drept « procedee tehnice » — dacă nu ar fi decît atît, ar putea fi ușor utilizate fără nici un pericol de poluare ideologică — și avertizarea poezilor noștri împotriva adoptării acestor « procedee tehnice ». Poezia postbelică se compune fără îndoială din multe alte lucruri pe lîngă procedee tehnice. Iar aceste metode nu pot fi în același timp simple procedee tehnice și grave componente ale ideologiei burgheze.

N-are absolut nici un rost să vorbim despre trecut utilizabil dacă pornim de la ideea că nu se poate utiliza decît ceea ce e cvasimarxist. Tradiția ne pune la dispoziție o bază pentru criterii formale, o sursă de ameliorare artistică, tot felul de curente care ne influențează. Noi credem că aceste influențe nu sînt totdeauna selecționate pe baza unei *înrudiri ideologice generale*, ci adesea pe baza obiectivelor specifice pe care poetul revoluționar

și le propune într-o anume poezie, de pildă. Când Alfred Hayes¹ scria un poem panoramic despre New York, a recurs în mod firesc la Crane al cărui ethos urban este întruchipat în *Podul*. Există, evident, diferențe, dar se poate constata și influența, pentru care însă Hayes nu trebuie stigmatizat. Asupra gradului și a naturii influenței se poate discuta, dar acuzația nu rezistă dacă se bazează pe ideea că ideologia lui Crane diferă de a noastră. Este limpede că varietatea de obiective în literatura revoluționară crează o diversitate de influențe specifice și utilizări ale tradiției. De fapt iau naștere diverse școli și curente înăuntrul literaturii revoluționare. Sarcina criticii este să lămurească scopurile și premisele fiecărui curent, să le raporteze pe unul la celălalt și să le încurajeze pe unele mai curînd decît pe celelalte. Ea trebuie să combată acele curente care se îndepărtează de țelurile marxismului. Interacțiunea dintre facultățile critice și creatoare va da naștere la un grad mai înalt de folosire conștientă a procedeelor creatoare.

Selecție și traducere de VIRGIL NEMOIANU

¹ Născut în 1911, a scris romane, piese și versuri, fiind apropiat de mișcarea progresistă. Autorii se referă la poezia *Portul New York* apărută de altfel chiar în *Partisan Review* (N. trad.)

WILLIAM FAULKNER

PORTRETUL
ARTISTULUI
LA
BĂTRÂNEȚE.

Roman

Un roman al inițierii în viață

Ultimul roman al lui Faulkner, *The Reivers* (cuvînt arhaizant care s-ar putea traduce prin *Lotrii* sau, colocvial, prin *Hoțomanii*) este ceea ce s-ar putea numi un *Portret al artistului la bătrînețe*, o carte care are mai puțin valoarea unei construcții epice obiective, comparabilă cu marile opere romanești ale scriitorului, (*Zgomotul și Furia*; *Absalom, Absalom*; *Lumină de august*; *O parabolă*) cît cea a unei profesiuni de credință, a unei mărturisiri personale, cuprinzînd în egală măsură rememorări și convingeri înțelepțești aduse de maturitatea deplină, nostalgii și învățăminte, joc al imaginației, fără altă finalitate — în aparență — decît petrecerea împăcată a timpului în amurgul unei vieți pline. De altfel, subtitlul cărții este *O reminiscență*, și *stimmungul* dominant este cel al melancoliei care dă culoare amintirilor, scăldate parcă — după cum observa un critic — în luminiscenta scăzută a soarelui de seară, în care umbrele sînt mai lungi și obiectele au o paloare de altă lume.

O desfășurare epică există însă în această carte, și încă una foarte amplă, suficient de complicată și agitată ca să-i confere volumului înscrisura în rîndul romanelor. Este o povestire, foarte atent concepută și urmărită, în evoluția episoadelor, despre felul în care, în zilele de aur ale pionieratului automobilului (cînd invadarea vieții moderne de asemenea « cubicule cu patru roți și motoare » părea încă improbabil de îndepărtată ca să nu fie considerată altfel decît ca o supoziție ironică), un băiat de unsprezece ani, împreună cu doi dintre oamenii din casa bunicului său (una din casele cele mai înstărite ale uneia din familiile de vază din districtul Yoknapatawpha, locul jumătate fictiv jumătate real al acțiunii în majoritatea cărților lui Faulkner) sustrage automobilul bunicului (unul dintre cele două automobile existente atunci — în anul 1905 — în Jefferson, capitala Yoknapatawpei) și pleacă în lume. Cartea povestește drumul întreprins de acești trei lotri (care se văd pe neașteptate stăpîni ai automobilului pentru o perioadă de cîteva zile, și care profită de această stăpînire, fără să se poată spune cine dintre ei are inițiativa: povestitorul, băiatul alb de unsprezece ani, uriașul Boon Hogganbeck, personaj de origină nelămurită, cu sînge indian, învîrtindu-se — cu un statut indecis — pe lingă casele principalelor familii din Jefferson, de care este legat prin relații de rubedenie sau de apartenență — căci în zilele acelea, în statele sudului american, sclavia — deși desființată de multe decenii — continua să fie un fapt de viață; sau negrul Ned care complică inextricabil acțiunea prin inițiativele proprii în cursul călătoriei). Ținta acestei călătorii este orașul Memphis, situat într-un alt stat, — și într-o altă lume chiar, în lumea reală, din afara imaginarei Yoknapatawpha — unde după două sau trei zile de aventuri învîlmășite, prilejuindu-i tînărului narator cunoașterea vieții în medii nu atât diferite cît nebanuite pînă atunci de un copil de familie bună, asistăm apoi la reîntoarcerea acasă, după ceea ce a constituit o inițiere. *The Reivers* este deci, păstrînd toate proporțiile, și ținînd seama de faptul că autorul a ales deliberat formula parodică a romanului picaresc, romanul unei formații, cartea inițierii unui pre-adolescent care, după aceste cîteva zile de peripeții neverosimile, realizează că a intrat în viață,

că este inclus în viața celor mari, și că va trebui să trăiască în această viață conform unor învățăminte de care de acum înainte nu va mai putea face niciodată abstracție.

Tocmai aceasta conferă fizionomia particulară acestei cărți: mai important decât ceea ce se întâmplă (în ciuda faptului că se întâmplă multe și complicate lucruri) este faptul că aceste lucruri constituie o experiență, sînt transformate, în însuși cursul povestirii lor, într-o amintire care este valorificată și făcută să însemne ceva, ca într-o povestire filozofică în care mai important decât ceea ce se petrece este ceea ce se spune — și se trage ca încheiere — despre ceea ce s-a petrecut. *The Reivers* nu este povestirea unei escapade juvenile, — pitorești și amuzante pentru că se petrece într-o epocă pe care cu ochii blazați ai vremurilor noastre o vedem pitorească și ușor amuzantă — ci este o confesiune, mai gravă și mai tristă decât ar părea sub precipitarea episoadelor alegre, despre felul în care un om începe să înțeleagă viața și capătă conștiința responsabilităților și obligațiilor morale pe care le implică actul de a trăi.

Din acest punct de vedere, *The Reivers* este, deci, mult mai mult decât o carte de amuzament, un divertisment al unui scriitor care se odihnea după travaliul compunerii acelei întunecate *Trilogii despre Snopes* care-l preocupase, cu intermitențe, pe Faulkner în ultimele decenii. Romanul acesta reprezintă în realitate pentru Faulkner gestul prin care — într-un chip mai premonitoriu și mai definitiv decât ar fi crezut-o singur poate — și-a reevaluat — avea să se dovedească de altfel că pentru ultima dată (cartea a apărut cu câteva săptămîni înainte de moartea sa) a scriitorului — credințele și convingerile, și într-un fel și-a revăzut opera și lumea pe care o crease pînă atunci.

Pentru că în opera faulkneriană romanul acesta ultim are în mod cert și semnificația precizării unor aspecte, corectării unor detalii. Faptul că Faulkner a ales un moment de maturitate înaltă în cariera sa pentru a scrie o carte despre felul în care se face inițierea în viață și despre codul pe care trebuie să-l respecte un om adevărat, este fără îndoială semnificativ. Se știe că acestui scriitor i s-a reproșat multă vreme absența unor soluții pozitive în lumea personajelor și situațiilor sale. S-a vorbit la un moment dat de incapacitatea, într-o primă fază a creației lui Faulkner, de a depăși viziunea sumbră, sufocantă a coșmarurilor despre decăderea sudului, așa cum o exemplifica în marile sale romane de început, și neputința de a propune personaje umane viabile care să demonstreze posibilitatea unei vieți normale într-o asemenea lume a decăderii și descompunerii. Evident, era alci o simplificare fără acoperire, dar rămîne totuși adevărat faptul că, asemenea oricărui scriitor romantic, Faulkner era în mare măsură stăpînit de viziunile sale intense, și lecția de umanitate și concluziile morale ale cărților sale se desprindeau implicite, fără ca scriitorul să le fi demonstrat prin personaje sau episoade alese deliberat pentru aceasta. Unul dintre criticii americani care s-au ocupat cu precădere de opera acestui scriitor a și încercat să demonstreze, distingînd trei etape în timp, că pentru Faulkner, personajul reprezentativ pentru o soluție pozitivă s-a creat treptat, de la « romanticul înfrînt » (« eroul bun și slab » în terminologia criticului de care e vorba — Frederick Hoffman) trecînd prin « comentatorul intelectualizat » (« omul rațional ») și pînă la ceea ce același critic numește « omul bun și puternic » și care ar putea reprezenta un om capabil să intervină activ în viață spre a o ameliora și a-i da o semnificație pozitivă. În opera faulkneriană, o asemenea evoluție se poate urmări de la personajele romantice la extrem, ca tînărul Bayard Sartoris din primul roman despre ținutul Yoknapatawpha, și Quentin Compson din *Zgomotul și Furia*, personaje adică mortal rănite în toată sensibilitatea și puritatea lor nativă de decadența ambiantă, prin luciditatea cam dezabuzată, cam cinică, și de fapt nu prea operantă în ordinea eficacității a lui R.V. Ratliff, care comentează fără capacitate de intervenție

ascensiunea desumanizantă a tribului Snopes în *Trilogie*, pînă la Gavin Stephens, omul care « nu este nici neputincios » (precum Quentin Compson) nici « prea intelectual » (și, deci, în cele din urmă nu numai că ineficient, dar poate chiar vinovat, asemenea unui complice, ca Ratliff). Stevens ar fi « conștiința care înțelege, cîntărește și judecă — și acționează » problemele, crizele și conflictele din Yoknapatawpha; adică, la urma urmei din lumea și viața cu care era confruntat Faulkner, nu într-o regiune mitică, imaginată fără referințe în realitate, ci într-o foarte exact reprodușă lume a sudului Statelor Unite în mijlocul secolului al XX-lea. Dar pentru a ajunge la stadiul de înțelepciune activă corespunzătoare, un asemenea personaj trebuia — se spune în exegeza faulkneriană (s-a spus chiar cu vreo douăzeci de ani înainte de apariția romanului *The Reivers*) — « să treacă printr-un ritual inițiativ de cunoaștere de a înțelege a vieții ». Romanul ultim al lui Faulkner arată tocmai că scriitorul și-a dat seama de necesitatea explicării formației unui asemenea personaj, de reafirmarea calităților constitutive ale omului, așa cum îl înțelegea el. Cu atît mai mult avea poate nevoie un asemenea personaj de explicitare și consolidare, cu cît — chiar dacă fizionomia lui este convingătoare și el trăiește efectiv în opera faulkneriană — cărțile în care operează el cu precădere (nuvelele din *Gambitul regelui*, romanul *Nepoftitul în țărîină*) nu sînt de loc printre cele mai bune creații ale autorului.

Or, importanța deosebită a romanului *Hoțomanii* stă tocmai în faptul că este o carte bună, o carte mai bună decît media obișnuită a operelor din ultimele două decenii în creația lui Faulkner. (Decît media, abstracție făcînd adică de *O parabolă*, apărută în 1954, și care cuprinde cîteva dintre cele mai intense pagini scrise de Faulkner — și dintre cele mai semnificative; discursul de la primirea Premiului Nobel figurează în paginile acestui roman). Pentru că adevărul este că din 1942, anul apariției romanului *Coboară Moise* (aparent o culegere de nuvele, dar care, asemenea cărții de o formulă similară *Neînvinșii*, constituie și în realizare și în intenția scriitorului un roman) William Faulkner nu a mai scris cărți comparabile cu *Zgomotul și Furia*, *Absalom, Absalom* sau *Lumină de august*. Oricare ar fi meritele *Trilogiei lui Snopes*, și oricît de bune ar fi unele pagini sau de pregnante unele personaje, cartea luată ca o unitate nu are intensitatea și coerența nici unuia din romanele numite mai sus — și nici măcar a primei sale părți, *Cătunul*, (apărută în 1940, și parțial cu cîteva ani mai înainte, sub formă de nuvele). *Hoțomanii* reușește să se lege însă, în primul rînd prin atmosfera foarte trăită, prin vibrația lirică a scriiturii, de ce era mai bun în epoca de glorie a scriitorului.

Faulkner a izbutit aceasta probabil în primul rînd pentru că, pentru el, romanul acesta era cu adevărat o *reminiscență*. Însă această *reminiscență* este în același timp și o afirmație (puțin sceptică și puțin tristă, așa cum se cuvine pentru un om care și-a început de timpuriu experiența vieții și care acum se află în pragul încheierii), a încrederii în anumite constante morale care fac valoarea și dau înțeles vieții. Ceea ce reprezintă acele două sau trei zile ale călătoriei la Memphis constituie pentru povestitor începutul vieții — adică sfîrșitul copilăriei. De aici nostalgia vesperală care învaluieste cartea. Și de aici, și valoarea ei durabilă (recunoscută de altfel și prin consacrarea prin cel mai important premiu literar în Statele Unite acordat la un an după moartea autorului.) Ca povestire a unei călătorii adolescente la capătul căreia se află înțelegerea în ceea ce constituie gravitatea vieții mature, cartea se înscrie într-o tradiție importantă în literatura americană, cea a *răscumpărării inocentei*, (și cu referire la care se afirmă astăzi că modelul unei asemenea povestiri, *Aventurile lui Huckleberry Finn*, reprezintă una dintre cele mai mari și actuale cărți ale acestei literaturi).

PORTRETUL ARTISTULUI LA BĂTRÎNEȚE

roman
partea întâi

Bunicul spunea :

Ăsta-i felul de om care era Boon Hogganbeck. Dacă l-ai fi scris să-l agăți pe perete ar fi putut să-i slujească drept epitaf, ca un ferpar frumos tipărit sau un afiș cu persoane căutate de poliție ; orice curcan din Mississippi-ul de nord ar fi fost deci în stare să-l culeagă din orice fel de învâlmășeală, numai dacă ar fi citit data anunțului.

Era simbătă dimineață, pe la ceasurile zece. Noi — străbunicul tău și cu mine — stam în birou. Tata așezat la masă și scoțind banii din sacul de pînză și compărindu-l cu lista facturilor pe care le încasasem eu din rondul meu prin Piață ; și eu ședeam pe scaunul de lîngă perete așteptînd amiaza cînd avea să mi se plătească leafa mea pentru simbătă (pentru o săptămînă), adică zece cenți, și după aceea să mergem acasă să mîncăm și pe urmă să fiu în sfîrșit liber să intru și eu (eram în luna mai) în meciul de baseball care începuse încă de la micul dejun fără mine ; ideea (nu a mea ; a străbunicului tău) fiind că chiar la unsprezece ani un bărbat ar fi trebuit să aibe în urma lui un an de salariu cîștigat, de răspundere asumată, pentru locul pe care îl ocupă, pentru spațiul pe care îl umple, în economia lumii (sau în orice caz a Jeffersonului, în Mississippi). Plecam de acasă cu Tata imediat după micul dejun în fiecare simbătă dimineață, pe cînd toți ceilalți băieți de pe strada noastră nu făceau altceva decît să se înarmeze cu mingile și mănușile și crosele lor — ca să nu mai vorbim de cei trei frați ai mei, care, fiind mai tineri și deci mai mici decît mine, erau mai fericiți, presupunînd că aceasta ar fi fost logica sau premisa Tatii : că din moment ce orice bărbat în toată firea capabil să se descurce în viață era în stare să întrețină sau să țină în situație de rentabilitate economică patru copii, atunci oricare dintre copiii aceștia, în orice caz cel mai mare, ar fi trebuit să ajungă să ducă el singur greutatea deplasărilor economice necesare : în cazul de față, să facă rondul în fiecare simbătă dimineață cu facturile pentru lăzile și pachetele pe care comisionarii noștri negri le ridicau de la gară în cursul săptămînii și le livrau la ușile din spate ale băcăniilor și prăvăliilor de mărunțișuri

* Prezentăm sub acest titlu ultimul roman al lui Faulkner, *The Reivers*, într-un sens, ultimul său mesaj, dăruit posterității cu limbă de moarte. *The reivers*, termen arhaizant în engleză, ar putea fi tradus prin *lotrii* sau, într-un nivel stilistic mai familiar, *hoțomanii*. (n.r.)

pentru fermieri, și să aducă sacul de pînă înapoi la depozitul de trăsuri unde Tata avea să numere banii și să facă conturile, și apoi să stea în birou restul dimineții în teorie ca să răspundă la telefon — toate acestea pentru suma de zece cenți pe săptămînă, sumă în limitele căreia se presupunea că trebuie să mă limitez în traiul meu.

Și asta și făceam în clipa în care Boon a dat buzna pe ușă. Tocmai. A dat buzna. În realitate nu era mult mai sus de nivelul holului, nici chiar pentru un băiat de unsprezece ani (chiar dacă John Powell, șeful căruțașilor, îl pusese pe fiu-său Băiatu Thomas, vizitiul cel mai tînăr, să găsească, să împrumute, să ia — oricum i-ai fi spus, să umfle — de undeva un buștean mai mare ca să servească drept o treaptă intermediară pentru mine), și Boon ar fi putut să urce foarte simplu, fără efort, așa cum și făcea totdeauna cu pasul lui de vîlăgan de peste doi metri. Însă nu și de data asta: a dat buzna în cameră. Nici în stare normală chipul lui nu era niciodată deosebit de blînd sau liniștit; în clipa aceea însă arăta ca și cum ar fi stat să facă explozie chiar acolo, între umeri, de tulburare, grabă, ce-o fi fost, străbătînd dintr-un salt încăperea spre birou și strigînd cît îl ținea gura la Tata: « Fii atent, Mr. Maury, dă-te la o parte », întinzînd mîna, îngheșuindu-se peste Tata spre sertarul de jos unde locuia pistolul depozitului nostru; n-aș fi putut să spun dacă Boon întinzîndu-se spre sertar fusese cel care răsturnase scaunul (era un scaun cu pivot, pe rotile) sau dacă Tata împinsese scaunul înapoi ca să-și facă loc să-i dea lui Boon peste mîna întinsă, fișicurile bine rînduite de monede risipindu-se în toate direcțiile pe tăblia biroului, și Tata zbierînd și el acum, și el agățîndu-se de sertar sau de mîna lui Boon, sau poate de amîndouă:

« La dracu ! Stai liniștit odată ! »

« Il împușc, pe Ludus ! » urlă Boon. « Acuma cred c-a și apucat să iasă din Piață ! Dă-te la o parte, Mr. Maury ! »

« Nu » ! a spus Tata. « Pleacă de-aici ! »

« Nu mă lași să-l iau ? » a spus Boon.

« Nu te las de loc, dracului », a spus Tata.

« Bine », a spus Boon și și făcuse un salt, jumătate înspre ușă și jumătate trecînd deja prin ea. Tata însă rămăsese acolo locului. Sigur c-ai băgat și tu de seamă cît pot de stupizi să fie oameni de peste treizeci sau patruzeci de ani. Nu zic că uituci. Ar fi fără rost și ușor, prea ușor să poți să spui, O, tata (sau bunicul) sau mama (sau bunica), bătrîni și ei; au uitat. Pentru că sînt unele lucruri, unele din lucrurile mai dure ale vieții, pe care nu le uiți, oricît de bătrîn ai fi. Să zicem un șanț, o rîpă; cînd erai un băiețandru îl treceai pe o scîndură. Te întorci un om de treizeci și cinci sau patru zeci de ani, cam căzut, cam cu tremuriciuri și vezi că scîndura nu mai e; s-ar putea ca nici măcar să nu mai ții minte c-a fost o scîndură dar cel puțin nu-ți întinzi piciorul să pășești în vidul acela supus gravitației peste care fusese aruncată pe vremuri o scîndură. Așa era Tata atunci. Boon dăduse buzna dintr-un salt pe neașteptate în birou și aproape că-i răsturnase scaunul cu Tata cu tot, trăgînd de sertarul unde era pistolul, pînă cînd Tata reușise să-i dea peste mîna sau să-i apuce mîna sau ce i-o fi făcut ca să-l oprească, pe urmă Boon se întorsese pe călcîie și ieșise dintr-un salt din birou, și s-ar fi părut, ar fi fost evident, că Tata considera că asta fusese tot, că se terminase. Și a terminat chiar și înjurătura, asta din principiu, ca și cum n-ar fi fost nici o grabă, trăgîndu-se cu scaun cu tot la loc în fața biroului, și văzînd monedele împrăștiate care acum trebuiau să fie numărate iar de la capăt, și pe urmă începuse să-l drăcuie pe Boon iarăși, nici măcar în legătură cu pistolul ci pur și simplu drăcuindu-l pe Boon pentru faptul că era Boon Hogganbeck, pînă cînd eu i-am spus cum se punea problema.

« S-a dus să încerce să-l împrumute pe-al lui John Powell », am spus.

«Ce?» a spus Tata. Apoi a sărit și el în sus, am sărit amândoi, trecînd dintr-un salt prin încăpere și apoi în hol și prin hol spre locul din spatele grajdului unde John Powell și Luster îi dădeau o mîină de ajutor lui Gabe, fierarul, să potcovească trei dintre cățrîii și unul din caii atelajelor, Tata nici măcar nemai dîndu-și răgaz să drăcuie acum, zbierînd doar «John ! Boon ! John ! Boon ! » la fiecare trei pași.

Dar și de data aceasta ajunsese prea tîrziu. Pentru că Boon îl avusese — ne avusese pe toți. Pentru că pistolul lui John Powell nu era doar o problemă morală în grajduri, era și o problemă sentimentală. Era un revolver calibru '41 cu țeavă scurtă, vechi de-a dreptul dar încă în stare excelentă de funcționare pentru că John îl menținuse în starea aceasta încă de cînd îl cumpărase de la taică-său în ziua cînd împlinise douăzeci și unu de ani. Numai că teoretic n-avea nici un pistol. Vreau să spun că oficial pistolul nu exista. Statutul oficial, instituit odată cu instituirea grajdului, spunea că singurul pistol în acest stabiliment trebuia să fie cel păstrat în sertarul cel mai de jos din dreapta al biroului, și se presupunea că într-o înțelegere între gentlemeni că nici un funcționar sau salariat al firmei nu era posesorul vreunei arme de foc în intervalul de timp dintre sosirea la serviciu și pînă la plecarea acasă, cu atît mai puțin să aducă o asemenea armă cu el la lucru. Totuși — și John ne explicase asta tuturor și avea simpatia și înțelegerea noastră reunite, un front unit și inexpugnabil în fața întregii lumi și chiar în fața Tatii însuși dacă vreo criză de neimaginat s-ar fi ivit vreodată, ceea ce nici nu s-ar fi ivit dacă n-ar fi fost Boon Hogganbeck — spunîndu-ne (el, John) cum cîștigase banii reprezentînd prețul pistolului făcînd muncă suplimentară în timpul lui liber, în timpul care-i rămînea după ce-l ajuta pe taică-său la fermă, timp care-i rămînea lui să și-l cheltuiască mîncînd sau dormind, pînă cînd în ziua cînd împlinise douăzeci și unu de ani plătise ultima băncuță în mîna lui taică-său și primise pistolul; explicîndu-ne că pistolul acesta era simbolul viu al bărbăției lui, dovada de neșters că acum împlinise douăzeci și unu de ani și era bărbat ; că nu avusese niciodată intenția, că refuzase chiar să-și închipuie o împrejurare în care vreodată să ajungă să-i apese pe trăgaci împotriva unei ființe omenеști, doar că trebuia totuși să-l aibe asupra lui ; nu și-ar fi lăsat pistolul acasă cînd ieșea după cum nu și-ar fi lăsat bărbăția în vreun dulap sau sertar aiurea cînd venea la lucru ; ne spusese (și noi îl crezusem) că dacă ar fi venit o dată o clipă în care ar fi fost obligat să aleagă între a-și lăsa pistolul acasă sau a nu veni el însuși la lucru, atunci n-ar fi existat decît o singură alegere posibilă pentru el.

Așa că la început nevastă-sa îi cususe un buzunăraș solid exact pe mărimea pistolului în căptușeala salopetei. Însă chiar și John își dăduse seama de la început că nu era bine așa. Nu că pistolul i-ar fi putut cădea în cine știe ce moment cînd nu i-ar mai fi dat de urmă, ci pentru că forma armei se arăta prea limpede prin haină ; se vedea că nu putea să fie altceva decît un pistol. Limpede nu pentru noi : noi toți știam că era un pistol acolo, de la Mr Ballott, albul, șeful de tură, și Boon, ajutorul lui (a cărui îndatorire era serviciul de noapte, așa că la ora aceasta ar fi trebuit să fie acasă în pat), și continuînd cu toți căruțașii și comisionarii negri, și pînă la ultimul și cel mai de rînd rîndaș și chiar pînă la mine, care strîngeam doar facturile acumulate simbăta și răspundeam la telefon. Continuînd chiar cu bătrînul Dan Grinnup, un bărbat murdar, cu barba pătată de tutun, care nu era niciodată chiar pe de-a-ntregul beat, care n-avea nici un fel de situație oficială în grajduri, în parte din cauza whiskey-ului poate dar mai ales din cauza numelui lui care nici nu era Grinnup ci Grenier : unul dintre cele mai vechi nume din regiune pînă cînd familia căzuse în ruină — Louis Grenier, hughenotul, care trecuse munții dinspre Virginia și Carolina după Revoluție și venise în Mississippi prin o

mie șapte sute nouăzeci și ceva și se stabilise la Jefferson și-i dăduse chiar numele — care (bătrînul Dan) nu locuia nicăieri (și n-avea nici familie decît un idiot, nepot sau văr sau nu știu exact ce, mai hălăduind încă într-un cort prin jungla de pe lîngă fluviu dincolo de Cotul Francezului care pe vremuri făcuse parte din plantația Grenier) pînă cînd (el, bătrînul Dan) își făcea deodată apariția, niciodată prea beat ca să nu poată mîna, la grajd tocmai la vreme ca să ducă trăsura la gară să aștepte trenurile de 9,30 p.m. și 4,12 a.m. și să-i ducă pe călători la hotel, sau de serviciu toată noaptea uneori cînd erau baluri sau concerte sau spectacole de teatru în sala operei (uneori, în cîte un acces înrăit și plin de resentimente de beție, spunea că odinioară familia Grenier condusesse lumea bună din Yoknapatawpha; acuma familia Grenier le conducea trăsura), păstrîndu-și slujba, spuneau unii, pentru că prima soție a lui Mr. Ballott fusese fiica lui, deși noi de la grajduri credeam cu toții că din cauză că pe vremea cînd Tata era doar un băiețandru ieșea la vînătoare de vulpi dincolo de Cotul Francezului cu tatăl bătrînului Dan.

Limpede (pistolul) nu numai pentru noi ci și pentru Tata. Pentru că și Tata știa despre el. Trebuia să știe; stabilimentul nostru era prea mic, legăturile dintre noi toți de acolo prea complicate, prea strînse. Așa că problema morală a Tatii era exact aceeași ca și cea a lui John Powell, și amîndoi știau asta și o tratau așa cum doi gentlemen trebuie și pot să trateze o asemenea problemă în relațiile lor reciproce: dacă Tata ar fi fost vreodată silit să recunoască faptul că pistolul era acolo, ar fi trebuit să-i spună lui John fie să-l lase acasă a doua zi, fie să nu mai vină el la lucru. Și John știa asta și, fiind și el un gentleman, n-ar fi fost el înșuși niciodată cel care să-l silească pe Tata să recunoască existența pistolului. Astfel că în loc să aleagă căptușeala salopetei, nevasta lui John a cusut buzunarul chiar la subțioara stîngă a flanelei, invizibil (sau în orice caz neevident) cînd John purta flaneaua sau cînd, fiind cald (ca acum) flaneaua sta atîrnată de cuierul personal al lui John în camera unde se țineau harnașamentele. Aceasta era situația pistolului lui Boon, care era plătit ca să fie — și care într-un sens își dăduse cuvîntul că avea să fie — acasă în pat la ora aceasta în loc să caște gura prin Piață, unde să fie vulnerabil tocmai la ceea ce îl și făcuse să dea buzna înapoi la grajduri, venise țopăind ca o furtună pe ușa biroului acum un moment și făcuse ca atît Tata cît și John Powell să devină niște mincinoși.

Numai că Tata ajunsese și acuma prea tîrziu. Boon îl trăsese pe sfoară — ne trăsese pe sfoară. Pentru că Boon știa și el despre cuierul acela din camera harnașamentelor. Și era și deștept, destul de deștept ca să nu se întoarcă prin hol ca să trebuiască să treacă prin fața biroului; cînd noi ajunsesem pe maidanul din spate John și Luster și Gabe (și cei trei catîri și calul) căscau încă ochii la poarta încă legănîndu-se în țîțîni prin care Boon tocmai dispăruse, ținînd pistolul în mînă. John și cu Tata au stat să se uite așa, fix unul la altul cam vreo zece secunde în vreme ce toată construcția de *entendre-de-noblesse* dintre ei se năruia într-un nor de praf. Deși o *noblesse*, și încă *oblige* tot mai rămăsese.

« Era ăla al meu », a spus John.

« Da », a spus Tata. « L-a văzut pe Ludus în Piață ».

« Îl prind eu », a spus John. « Și i-l iau eu din mînă. Spune numai dumneata o vorbă. »

« Prindeți-l pe Ludus, careva », a spus Gabe. Deși scund, era un bărbat grozav de solid, mai solid decît Boon, cu un picior schilodit într-un fel de-ți făcea frică, de la un accident mai demult în meseria lui; era în stare să apuce piciorul din spate al unui cal sau catîr și să-l strîngă sub genunchiul acela schilodit și (dacă avea și ceva — un stîlp — orice — de care să se țină) calul sau catîrul putea să

se zbată dar să facă altceva nu: nici să-și scoată piciorul nici să se poată echilibra deajuns ca să-l pocnească cu celălalt. « Mă, Luster, sai și prinde-l »

« Nu-i nevoie să fugă nimeni după Ludus », a spus John. « Ludus e mai în siguranță ca noi toți. L-am mai văzut eu pe Boon Hogganbeck » — n-a spus Mister Boon și știa că Tata îl auzise: era un lucru pe care n-ar fi scăpat niciodată prilejul să-l facă în prezența unui alb pe care-l considera egalul său, pentru că John era un gentleman. Dar și Tata era o autoritate competentă în ce privește acea *noblesse*: pistolul era lucrul de neiertat, și Tata știa asta — « trăgînd cu pușca pînă acum ». Spune numai dumneata o vorbă, Mr. Maury. »

« Nu », a spus Tata. « Tu fugi în birou și telefonează-i lui Mr. Hampton. » (Tocmai. Tot un Hampton era șerif și pe atunci). « Spune-i că am zis eu să pună mîna pe Mr. Boon cît de repede poate. » Tata s-a îndreptat spre porțiță.

« Tu du-te cu dumnealui », i-a spus Gabe lui Luster. « S-ar putea să aibă nevoie de cineva să alerge. Și prinde porțița aia în zăvor. »

Așa că noi trei am luat-o pe alee către Piață, eu tropăind de-a binelea ca să țin pasul cu ei, nu atît de mult încercînd să-l ajung pe Boon cît să pot rămîne între Boon și pistol și John Powell. Pentru că, așa cum spusese John însuși, nimeni n-avea nici o nevoie să-și bată capul pentru Ludus. Pentru că știam cu toții cum se pricepea Boon să tragă, și dacă ar fi fost vorba ca Boon să-l împuște pe Ludus, Ludus însuși era în siguranță. Fusesse și el (Ludus) unul dintre vizitii noștri pînă marțea trecută dimineață. Uite ce se întîmplase, așa cum se putuseră reconstitui faptele de la Boon și Mr. Ballott și John Powell, și puțin chiar și de la Ludus. Cu o săptămînă sau două mai înainte, Ludus își găsisse o fată nouă, fiica (sau nevasta; nu știam nici noi bine) unui arendaș de la o fermă la vreo șase mile de oraș. Luni seară, cînd Boon se prezentase la lucru să-l înlocuiască pe Mr. Ballott pentru tura de noapte, toate atelajele și căruțele și căruțașii se întorseseră la grajd cu excepția lui Ludus. Mr. Ballott îi spusese lui Boon să-i telefoneze cînd avea să apară și Ludus, și se dusese acasă. Aceasta fusese versiunea lui Mr. Ballott. Aceasta fusese și versiunea lui Boon, coroborată în parte și de John Powell (Tata însuși plecase acasă ceva mai înainte): și Mr. Ballott de abea apucase să iasă pe ușa din față cînd Ludus intrase pe ușa din spate, pe jos însă. Ludus îi spusese lui Boon că i se slăbise cauciucul la una din roți și se opriese acasă la noi și vorbise cu Tata, care-i spusese să tragă căruța în iazul de pe pajiște așa ca lemnul de la roată să se umfle să prindă iar cauciucul, și să bage catîrrii în curtea noastră și să le dea de mîncare și să se întoarcă a doua zi dimineață să-i ia. Ceea ce te-ai fi putut aștepta ca chiar și Boon să creadă, lucru pe care John Powell nu l-a crezut însă nici un moment, întru cît oricine îi cunoștea pe oricare dintre cei despre care era vorba ar fi știut că, oricare ar fi fost ordinele pe care le-ar fi dat în ce privește căruța peste noapte, Tata l-ar fi trimis pe Ludus să ducă atelajul la boxele lor în grajduri unde puteau să fie țeșalați și hrăniți cum trebuie. Însă Boon spusese că așa i se spusese și lui, și din cauza asta, spunea el, nu-l mai deranjase pe Mr. Ballott de la masă ca să-l anunțe, din moment ce Tata știa unde erau catîrrii și căruța, Tata și nu Mr. Ballott fiind proprietarul lor.

Acum iată-l și pe John Powell povestind: dar fără nici o tragere de inimă; probabil că nici nu s-ar fi învoit să spună nimic dacă Boon n-ar fi făcut din tăcerea lui (a lui John) în legătură cu adevărul adevărat o problemă morală mai importantă decît loialitatea lui față de cei de o rasă cu el. Odată ce-l văzuse pe Ludus intrînd cu mîna goală pe ușa din spate a grajdurilor în clipa care coincidea cu prima clipă după plecarea lui Mr. Ballott pe ușa din față, lăsîndu-l doar pe Boon să vadă acolo de treburi, John nici măcar nu și-a mai bătut capul să asculte povestea pe care ar fi avut s-o spună Ludus. El a traversat pur și simplu holul și curtea din spate și apoi a ieșit pe alee și tot așa pînă la capătul aleii și sta alături de căruța

atunci cînd Ludus se întorsese și el. Acum căruța conținea un sac de făină, o garniță de un galon cu ulei și (spunea John) o pungă de cinci cenți cu bomboane de mentă. Cam așa se petrecuseră lucrurile, pentru că chiar dacă cuvîntul lui John cu privire la oricare dintre cai sau catîri în interiorul grajdurilor era lege, de necălcă, chiar mai presus de Boon, pînă la Mr Ballott și Tata însuși, afară, acolo în țara nimănui el nu era decît tot un salariat la grajdurile lui Maury Priest și și el și Ludus, amîndoi, știau asta. Poate că Ludus chiar i-a amintit asta, deși mă cam îndoiesc. Pentru că tot ce avea nevoie Ludus să spună era ceva cam în genul acesta: «Dacă-ajunge vorba la Maury Priest cum c-am prumutat căruța și catîrii ăștia astă noapte, s-ar putea s-ajungă cam aceeași vorbă tot la el despre ce-i cusut în flaneaua asta pe care o ai pe dumneata.»

Și nu cred c-a spus asta nici măcar pentru că și el și John știau amîndoi cum se pune problema, tot așa cum amîndoi știau că dacă Ludus l-ar fi așteptat pe John să-i comunice Tatii ceea ce Ludus numea «prumutarea» căruței și catîrilor, Tata n-ar fi aflat niciodată, și dacă John ar fi așteptat ca Ludus (sau oricare alt negru de la grajduri, sau de fapt din Jefferson) să-i spună Tatii despre pistol, Tata n-ar fi știut niciodată nimic nici despre asta. Așa că probabil că Ludus nu a spus absolut nimic, și John a spus doar, «Foarte bine. Dar dacă catîrii ăștia nu-s la locul lor în boxe, fără o picătură de sudoare sau o urmă de bici pe ei și nici măcar somnoroși, cu o oră în cap înainte ca Mr. Ballott s-ajungă aici mîine dimineată» (vezi cum amîndoi îl scosese complet pe Boon din toată combinația: nici Ludus care să spună, «Mr. Boon știe că catîrii ăștia n-au să fie în grajd în noaptea asta; nu-i el șeful pînă cînd se întoarce Mr. Ballott dimineată?» nici John să spună, «Oricare ar fi ăla care-ar crede povestea cu care ai venit aici în seara asta în locul catîrilor, nu-i bun să fie șef peste nimic. Și nici măcar nu sînt convins că ăsta care-ar crede se numește măcar Boon Hogganbeck») «Mr. Maury are să afle nu numai unde n-au fost căruța și catîrii ăștia peste noapte, da' are să știe și unde au fost.»

Însă John n-a spus asta. Ceea ce e sigur e că, deși catîrii lui Ludus se întorseseră în boxele lor cu un ceas plin înainte de a se fi făcut ziuă, un sfert de oră după ce Mr. Ballott ajunsese la grajduri la șase în dimineata următoare, îl chemase pe Ludus și-i spusese că e concediat. «Da Mr Boon a știut că catîrii mei, unde sînt», a spus Ludus. «Chiar el m-a trimis să-i aduc un urciore de whiskey. I l-am adus la patru azi dimineată.»

«Eu nu te-am trimis nicăieri», a spus Boon. «Cînd a venit aseară cu povestea aia deochiată cum că catîrii ar fi în curtea lui Mr. Maury, eu nici n-am stat să-l ascult. Nici nu m-am mai ostenit să-l mai întreb unde era cu adevărat căruța, ca să nu mai vorbim că ce-l treceau chiar așa toate nădușelile ca să aibe neapărat o căruță și niște catîri peste noapte. Tot ce i-am spus a fost că, înainte de a aduce căruța înapoi dimineata să facă bunătatea să treacă pe la al de Mack Winbush și să-mi aducă un galon de whiskey de-al lu Moș Cal Bookwright. I-am dădut și bani — doi dolari.»

«Și ți-am adus whiskeyu», a spus Ludus. «Nici nu știu ce-ai făcut cu el.»

«Mi-ai adus o juma' de urciore de-arsură de mațe, mai mult leșie și piper roșu», a spus Boon. «Eu nu știu ce-o să-ți faci Mr. Maury că i-ai ținut catîrii pe afară toată noaptea da asta n-o să fie nici de departe pe lîngă ce-o să-ți faci Calvin Bookwright cînd o să-i arăt whiskeyu ăsta și-o să-i spui că tu zici că el l-a făcut.»

«Mr. Winbush stă la opt mile bune de oraș», a spus Ludus. «S-ar fi făcut de miezu nopții pînă-ăș fi apucat eu să mă-ntorc să —» și aici s-a oprit.

«Aha, d-asta ai avut tu nevoie de căruță», spunea Boon. «Ți-ai găsit și tu un' s-o-ntinzi pisicește mai departe de Jefferson și-acuma a trebuit să răscolești

pînă la toată regiunea ca să găsești o altă fereastră din dos pe care să te furișezi iar înăuntru. N-ai decît, acum, o să tot ai vreme de-al de astea; chestia e numai c-o să trebuiască s-o iei pe picioare — »

« Mi-ai zis că-un urcior de whiskey », spunea Ludus mohorît. « Și ți-am adus urcioru ».

« Nu era plin nici pe jumătate », spunea Boon. Apoi către Mr. Ballott: « Păi ce, nu mai aveți nevoie nici să-i mai dați leafa pe-o săptămînă acum ». (Leafa pe-o săptămînă a cărușilor era de doi dolari, lucrurile astea s-au petrecut în 1905, ține minte). « Atîta îmi datorează mie pentru whiskeyu ăla. Ce mai stați? să vină Mr. Maury să-l dea mnealui afară? »

Deși dacă Mr. Ballott (și Tata) ar fi vrut cu adevărat să-l dea afară pe Ludus de-a binelea, atunci i-ar fi dat leafa pe o săptămînă. Chiar faptul că n-au făcut-o arăta (și Ludus știa asta) că i se reținuse doar leafa pe o săptămînă (cu vacanța pe deasupra) pentru că reținuse un atelaj o noapte întreagă fără să fi avut permisiune pentru aceasta; lumea următoare dimineața Ludus avea să se prezinte odată cu ceilalți cărușai la ora obișnuită și John Powell avea să aibă pregătit atelajul lui așteptîndu-l ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat. Numai că Soarta — Gura lumii — zvonurile găsiseră cu cale să se amestece aici.

Așa că Tata, Luster și cu mine ne grăbeam pe alee înspre Piață, eu tropăind după ei acum, și tot prea tîrziu. Nici n-ajunsesem la capul aleii cînd am auzit împușcăturile, toate cinci: UOU UOU UOU UOU UOU chiar așa: și pe urmă ajunsesem în Piață și (nu era departe: chiar la colț în fața magazinului de fierărie al verisorului Isaac McCaslin) am și văzut ce era. Erau acolo o mulțime; Boon chiar că-și alesese ziua să aibe martori; prima duminică din lună erau zile de tîrg chiar de pe atunci, chiar și în mai cînd ai fi zis că oamenii sînt ocupați pînă peste cap să-și lucreze pămîntul. Dar asta nu în districtul Yoknapatawpha. Erau cu toții acolo: și albi și negri: un ghem de oameni în mijlocul căruia Mr. Hampton (bunicul actualului Little Hub care-i șerif acum, sau are să fie iarăși la anul) și doi sau trei gură cască care se luptau să-l țină pe Boon, și un alt ghem de oameni în care un adjunct de șerif îl ținea pe Ludus la vreo șapte opt metri mai încolo încă în atitudinea împietrită a unuia care aleargă sau împietrit în atitudinea unuia care aleargă sau în atitudinea unei alergări împietrite, oricum s-ar fi zicînd mai bine, și un alt ghem de oameni în fața vitrinei prăvăliei vărului Ike pe care unul din gloanțele lui Boon (nu s-a aflat niciodată unde-au ajuns celelalte patru) o spărsese după ce zgîriase fundul unei fete negrese care sta acum întinsă pe trotuar țipînd pînă cînd vărul Ike însuși a țîșnit ca o furtună din prăvălie și i-a acoperit vocea cu vocea lui, vociferînd turbat la Boon nu pentru că-i spărsese vitrina, ci (vărul Ike era tînăr la vremea aceea dar încă de pe atunci era unul din cei mai buni vînători din această regiune) pentru că nu fusese în stare să atingă cu cinci gloanțe un obiect doar la douăzeci de picioare distanță.

Și toate au continuat la fel de repede. Cabinetul doctorului Peabody era chiar peste drum, deasupra băcăniei lui Christian; cu Mr. Hampton cu pistolul lui John Powell deschizînd drumul, Luster și un alt negru purtînd-o pe fată, încă țipînd și sîngerînd ca un porc înjunghiat, în sus pe scări, Tata urmînd cu Boon, apoi eu și adjunctul cu Ludus, și încă toți cîți se mai puteau îngrămădi pe scară pînă cînd Mr. Hampton s-a oprit și s-a întors și a țipat la ei. Biroul judecătorului Stevens era la capătul coridorului după cabinetul doctorului Peabody; sta în capul scărilor pe cînd urcam noi. Așa că noi — vreau să spun Tata și cu mine și cu Boon și Ludus și adjunctul — am intrat acolo să-l așteptăm pe Mr. Hampton să vină din cabinetul doctorului Peabody. N-a durat mult.

«Nu-i nimic», a spus Mr Hampton. «De-abea a zgîriat-o. Să-i cumperi o rochie nouă» (n-avea nimic pe dedesupt) «și o pungă de bomboane și dă-i și lui taică-său zece dolari și-ai aranjat chestia între ea și Boon. Nu știu încă sigur ce poate să aranjeze chestia între el și mine.» Un timp a stat așa gîfîind la Boon: era un bărbat solid, cu niște ochi mici aspri cenușii, de fapt era tot atît de solid cît și Boon, deși nu la fel de înalt. «Așa», i-a spus lui Boon.

«M-a insultat», a spus Boon. «I-a spus lu Băiatu Thomas că-s un fiu de cățea cu dosu strîmt.»

Acum Mr. Hampton l-a privit pe Ludus. «Așa», a spus.

«N-am spus deloc c-ar fi cu dosu strîmt», a spus Ludus. «Am spus că-i cap sec.»

«Ce?» a spus Boon.

«Asta-i mai rău», a spus Judecătorul Stevens.

«Sigur că-i mai rău», a spus Boon, a strigat. «Nu vedeți? Și eu nici n-am alegerea. Eu, un alb trebuie să stau aici și să-l las pe un nenorocit de negru care nu se pricepe nici să mine catirii sau să-mi critice partea mea personală din spate, sau să declare în fața a cinci martori publici că sînt un om fără minte. Nu vedeți? Că nici nu poți să-ți mai iei cuvintele înapoi, nici unu. Nici măcar nu mai poți îndrepta ce-ai spus, că nici n-ai cum îndrepta nici una din astea pe care le-ai spus.» Acum aproape că plîngea, fața lui mare, urîtă, greoaie, aspră ca lemnul de nuc, dură ca lemnul de nuc, contorsionată și boțită ca a unui copil. «Că chiar dac-aș putea să reușesc să pun mîna pe vreun pistol de undeva să-l împușc pe Băiatu Thomas, mai mult ca sigur că n-am să-l nimeresc nici pe el.»

Tata s-a ridicat atunci, brusc, repede. Fusese singurul care se așezase pe scaun; chiar și Judecătorul Stevens se opri pe picioarele desfăcute pe covorașul din fața căminului rece acum, cu miinile petrecute pe sub pulpanele jachetei ca și cum ar fi fost iarnă și focul ar fi fost aprins în cămin. «Eu trebuie să mă întorc la lucru», a spus Tata. «Cum se spune în zicătoarea aceea veche despre ăia care stau cu mîinile în sîn?» A spus, fără să se adreseze în mod special nimănui. «Cer ca amîndoi, Boon și cu băiatul acesta, să se lege printr-un zăpis că au să respecte pacea între ei; să spunem, pe cîte o sută de dolari fiecare din ei; scriu eu contractul. Numai că vreau două contracte reciproce, depinzînd unul de altul. Vreau două contracte, care amîndouă ar urma să-și piardă valabilitatea, simultan, în aceeași clipă în care vreunul din ei face un lucru pe care — pe care eu —»

«Pe care dumneata să-l consideri că nu se cuvine să fie făcut», a spus Judecătorul Stevens.

«Îți mulțumesc», a spus Tata. «— în aceeași clipă în care oricare dintre ei doi încalcă pacea dintre ei. Nu știu dacă așa ceva e legal sau nu.»

«Nici eu nu știu», a spus Judecătorul Stevens. «Putem încerca. Dacă un asemenea contract nu-i legal, ar trebui să fie.»

«Îți mulțumesc», a spus Tata. Ne-am îndreptat — Tata și cu mine și cu Boon — către ușă.

«Eu aș putea să mă întorc înapoi de pe acuma, să nu mai aștept să se facă luni», a spus Ludus. «Dac-aveți treabă cu mine.»

«Nu», a spus Tata. Am coborît — Tata și cu mine și cu Boon — scările, am ieșit în stradă. Era încă prima duminică și zi de tîrg, dar lucrurile se terminaseră — acum — adică, pînă cînd altcineva numit Boon Hogganbeck avea să pună mîna pe un alt pistol. Ne-am întors pe stradă către grajduri, Tata și cu mine și cu Boon; el a spus atunci ceva peste capul meu către ceafa Tatii:

«Un dolar pe săptămînă pînă se fac două sute de dolari asta face patruzeci și opt de săptămîni. Vitrina aia a lui Ike mai face și ea zece sau cincisprezece, cred, pe lîngă fata aia care s-a băgat și ea între noi. Să zicem doi ani și trei luni. Am

vreo patruzeci de dolari bani peșin. Dacă ți i-aș da pe ăștia matala ca un aconto în bani peșin, parcă tot nu-mi vine să cred că m-ai lăsa pe mine cu Ludus și cu Băiatu Thomas într-una din boxele alea goale și să încui ușa numai zece minute. Sau da?»

«Nu», a spus Tata.

II

Asta a fost simbătă. Ludus s-a întors la lucru luni dimineață. Vinerea următoare bunicul meu — celălalt, tatăl Mamei, tatăl străbunicului tău — a murit la Bay St Louis.

În realitate Boon nu ne aparținea nouă. Vreau să spun, nu numai nouă, familiei Priest. Sau mai de grabă vreau să spun familiilor McCaslin și Edmonds, din care noi Priest-ii sîntem ceea ce s-ar putea numi o ramură cadetă. Boon avea trei stăpîni: nu numai pe noi, reprezentanți de Bunicul și de Tata și de vărul Ike McCaslin și de celălalt văr al nostru, Zachary Edmonds, al cărui tată, McCaslin Edmonds, fusese cel în favoarea căruia vărul Ike renunțase la plantația McCaslin-ilor în ziua cînd împlinise douăzeci și unu de ani, — el nu ne aparținea numai nouă ci și maiorului de Spain și generalului Compson pînă cînd murise. Boon era o corporație, o societate pe acțiuni în care noi trei — al de McCaslin, De Spain și generalul Compson — aveam părți de responsabilitate reciproc egale dar complet nedefinite, una și singura dintre regulile de funcționare ale corporației fiind că oricare dintre ei s-ar fi nimerit să fie mai aproape în momentele de criză să sară neîntîrziat în breșa pe care Boon ar fi creat-o sau deschis-o sau în care el însuși ar fi fost împins de data aceasta; el (Boon) era o asociație pe bază de bunăvoință reciprocă de protecție și beneficii, în care beneficiile erau exclusiv ale lui Boon și reciprocitatea și bunăvoința și protecția exclusiv ale noastre.

Bunica lui fusese fiica unuia dintre indienii Chickasaw ai bătrînului Issetibbeha, și care se măritase cu un alb, neguțător de whiskey; uneori, depinzînd și de adîncimea paharelor, Boon se declara a fi cel puțin pe nouăzeci și nouă sutimi un Chickasaw și de fapt un descendent direct din spița regală a bătrînului Issetibbeha însuși; după aceea se declara dispus să se bată cu oricine ar fi îndrăsnit să facă măcar vreo aluzie că el ar fi avut o singură picătură de sînge indian în vine.

Era un om dur, credincios, curajos și pe care nu te-ai fi putut bizui în absolut nici o împrejurare; era înalt de peste doi metri și cîntărea două sute și patruzeci de pfunzi și avea mentalitatea unui copil; de peste un an de zile Tata începuse să spună că de la o clipă la alta eu aș fi putut fi considerat că l-am întrecut.

De fapt, deși era un rezultat biologic perfect normal, alcătuit din trup și din sînge (după cum atestau și momentele iscîndu-se din paharele înghițite cînd era nu numai gata și dispus dar chiar și foarte dornic să se bată cu orice bărbat sau bărbăți fie pentru sau împotriva, aceasta depinzînd de felul în care-l influența băutura, dreptului său de descendență) și deci trebuie să se fi aflat undeva în cursul acestor primi nouă sau zece sau unsprezece ani, era ca și cum Boon ar fi fost creat pe de-a-ntregul de la început de nouă sau de zece sau de unsprezece ani, de către cele trei neamuri ale noastre, McCaslin-De Spain-Compson, ca o soluție a unei dileme într-o bună zi la tabăra de vînătoare a maiorului de Spain.

Întocmai, aceeași tabără pe care tu probabil că ai să continui s-o numești campamentul lui McCaslin cîțiva ani încă după ce vărul tău Ike se va fi dus dintre noi, tot așa cum noi — cei dinaintea ta — au continuat să-i spună campamentul lui De Spain ani de zile după ce maiorul de Spain nu mai era. Dar pe vremea bătrînilor mei, cînd maiorul de Spain a cumpărat sau a luat cu împrumut sau a închiriat pămîntul (oricare va fi fost procedeul prin care oamenii reușeau pe vremea aceea să

dobîndească titluri valabile de proprietate în Mississippi între 1865 și '70) și a construit conacul și grajdurile și toate acareturile, erau pămînturile lui; ale lui care își alegea oamenii pe care-i considera demni să vîneze vînatul pe care el îl decreta demn să fie vînat, și care în sensul acesta nu numai că era proprietarul celor care-l vînau ci și al locului unde-l vînau și chiar a ceea ce vînau: urșii și cerbii, și vulpile și panterele care bîntuiau pe acolo pe atunci, la mai puțin de douăzeci de mile de Jefferson — cele patru sau cinci petece de junglă de pe lîngă Fluviu care făcuseră parte din visul imens, regesc, al bătrînului Thomas Sutpen care pînă la urmă nu numai că de la sine căzuse în ruină ci-l împinsese în ruină și pe Sutpen, și care în zilele acelea constituia un fel de portal dinspre soare răsare către pustietățile aproape virgine de mlaștini și junglă întinzîndu-se înspre apus de la coline spre orașele și plantațiile de-a lungul Mississippi-ului.

Pe vremea aceea erau doar douăzeci de mile; părinții noștri puteau să plece din Jefferson la miezul nopții în trăsurile și căruțe (călare dura și mai puțin) la cincisprezece noiembrie și ajungeai la bîrlogurile cerbilor sau ale urșilor în zori. Chiar în 1905 pustietățile se retrăseseră doar cu încă douăzeci de mile; căruțele în care se încărcau puștile și mîncarea și corturile trebuiau doar să plece la apusul soarelui; și acum o companie de cherestea din nord construisese o cale ferată îngustă pentru transportul buștenilor, legată de linia ferată principală, trecînd la mai puțin de o milă de campamentul cel nou al maiorului de Spain, și cu o haltă specială unde să poată coborî maiorul de Spain și oaspeții lui, ca să se îmbarce în căruțele sosite din ajun. Cu toate că, cam prin 1925, puteam să vedem că era condamnat totul. Maiorul de Spain și ceilalți din grupul cel vechi, în afară de vîru-tău Ike și de Boon, se duseseră și ei acum și (era acum un drum cu pietriș de la Jefferson pînă la haltă făcută pentru De Spain) urmașii lor își opreau motoarele automobilelor în sunetul topoarelor și al ferăstraielei prin locuri unde cu un an înainte nu se auzise decît lătratul cîinilor de vîntătoare. Pentru că Manfred de Spain era bancher, nu vînător ca taică-său, tranzacționa contracte de închiriere, pămînturi, cherestea, și prin 1940 (acum era campamentul lui McCaslin) încărcău — încărcău — totul în camioane cu remorcă și străbăteau două sute de mile pe șosele asfaltate ca să mai găsim un pustiu destul de mare să ne plantăm acolo corturile; deși prin 1980 automobilul are să fie tot atît de demodat pentru ca să mai încerci să găsești locuri sălbatice cu el cît au să fie de demodate — din cauza automobilului — locurile sălbatice pe care le-ar mai putea căuta. Dar poate că oamenii de pe atunci — voi — o să găsiți locuri din astea sălbatice și pustii pe partea din spate a lui Marte sau a lunii, și poate chiar și cu urși și cerbi să se foiască pe acolo.

Însă pe atunci, cînd Boon s-a materializat la campament într-o zi, înarmat pînă în dinți ca o panoplie și deja de zece sau de unsprezece sau de doisprezece ani, nu erau decît douăzeci de mile pe care maiorul de Spain și generalul Compson și McCaslin Edmonds și Walter Ewell și bătrînul Bob Legate și ceilalți vreo jumătate de duzină care participau la așa ceva să trebuiască să le străbată. Însă generalul Compson, deși comandase trupele nu chiar fără succes în calitate de colonel la Shiloh, și iarăși nu chiar fără succes ca general de brigadă în timpul retragerii lui Johnston spre Atlanta, nu se prea pricepea la mișcările pe teren, la topografie, și se rătăcea cu promptitudine la zece minute după ce plecau din campament (catîrul pe care prefera să călărească el l-ar fi adus înapoi oricînd dar, el fiind nu numai un general confirmat în armata confederată ci și un Compson, refuza să accepte sfaturi sau îndreptări de la un catîr), așa că îndată ce ultimul vînător se reîntorcea de la bătaia de dimineață, toți făceau cu rîndul suflînd dintr-un corn pînă cînd sosea în sfîrșit și generalul Compson. Ceea ce era într-un fel satisfăcător, sau oricum servea la ceva, pînă cînd pe generalul Compson începu să-l lase și auzul. Pînă cînd într-o

după amiază Walter Ewell și Sam Fathers, care era jumătate negru și jumătate indian Chickasaw, au trebuit să plece pe urmele lui și să stea în pădure toată noaptea cu el, punându-l pe maiorul de Spain în fața alternativei sau de a-i interzice să-și mai părăsească cortul sau de a-l exclude din clubul de vânătoare, când iată, a apărut Boon Hogganbeck, de pe atunci un adevărat uriaș, chiar la vârsta de zece sau unsprezece ani mai înalt decât generalul Compson a cărui infirmieră a devenit — un boblete despre care n-ai fi spus că are ceva în spinare sau că știe ceva afară poate de cum îl cheamă; nici măcar vârul Ike nu știe sigur dacă McCaslin Edmonds sau maiorul de Spain a fost cel care a dat primul peste Boon acolo unde cine-o fi fost ființa care l-a născut îl lăsase de capul lui. Tot ce mai știe — își mai amintește — Ike e că Boon era la fața locului, un băiețandru de vreo doisprezece ani, la ferma bătrînului Carothers McCaslin, unde McCaslin Edmonds îl creștea pe Ike ca și cum i-ar fi fost tată și care pe loc și fără să se întrerupă l-a luat pe lîngă el și pe Boon ca și cum ar fi fost și tatăl lui Boon, deși la vremea aceea McCaslin Edmonds el însuși n-avea decât treizeci de ani.

Oricum, imediat ce maiorul de Spain și-a dat seama că va trebui fie să-l excludă pe generalul Compson din club, ceea ce ar fi fost greu, fie să-i interzică să mai părăsească tabăra de vânătoare, ceea ce ar fi fost imposibil, și deci că va trebui să-l echipeze pe generalul Compson cu ceva de genul unui Boon Hogganbeck, și-a și făcut apariția Boon Hogganbeck însuși, creat fie de McCaslin Edmonds fie de ei amîndoi — Edmonds și De Spain însuși — într-o încăleștare simultană. Ike își mai amintea de asta: încărcarea păturilor și puștilor și proviziilor în căruță în ziua de paisprezece noiembrie, cu Jim al lui Tennie (bunicul lui Bobo Beauchamp despre care ai să auzi imediat mai multe) și Sam Fathers și Boon (el, Ike, n-avea decât cinci sau șase ani pe atunci; trebuiau să mai treacă încă patru sau cinci ani pînă să împlinească zece ani și deci să fie și el unul dintre participanți) și McCaslin însuși plecat înainte călare, spre tabăra de vânătoare de unde în fiecare dimineață Boon avea să-l urmărească pe generalul Compson călare pe un alt catîr, pînă cînd, probabil folosind forța brută, căci chiar de la doisprezece ani era mai puternic decât cel pe care-l avea în grijă, Boon avea să-l împingă în direcția cea bună ca să poată ajunge îndărăt la tabăra înainte de a se întuneca.

Astfel generalul Compson a făcut din Boon un om al pădurii împotriva voinței lui, cum s-ar spune, pur și simplu în legitimă apărare. Însă nici chiar faptul că mîncă la aceeași masă, bătea aceeași pădure, dormea afară sub același cer ploios cu Walter Ewell n-a reușit să facă din el un țințaș bun; una din glumele favorite din tabără era cea cu Boon la vînațoare povestită de Walter Ewell: cum îl lăsase pe Boon într-un loc bun de pîndă (bătrînul general Compson se dusesese să-și întâlnească strămoșii în sfîrșit — sau spre orice loc care ar fi fost bivuacul unde bătrînii soldați ai războiului, fie ei în uniforme albastre sau cenușii, se străduiseră din răspuțeri să se îndrepte pentru că poți să-ți închipui că nici un alt loc nu le-ar fi convenit să se oprească definitiv — și acum Boon era și el un vînat în toate drepturile, ca oricare dintre ceilalți) și cum a auzit cîinii și a calculat că cerbul avea să treacă pe la locul unde se afla Boon, și cum a auzit apoi cele cinci focuri din pușca rablagită a lui Boon (generalul Compson i-o lăsase moștenire; nu fusese în stare perfectă de funcționare nici pe vremea cînd o stăpînise Compson și Walter spunea că lucrul de mirare era că pușca asta fusese în stare să slobozească măcar două gloanțe fără să se blocheze, cu atît mai puțin cinci) și pe urmă glasul lui Boon răzbătînd din pădure înspre ei: « La dracu ! Uite-l cum se duce ! Pe el ! Pe el ! » Și cum el — Walter — dăduse fuga spre locul de pîndă al lui Boon și văzuse cele cinci dulii de cartușe risipite pe jos și la mai puțin de zece pași urmele cerbului în fugă și pe care Boon nici măcar nu-l atinsese.

Pe urmă Bunicul a cumpărat automobilul și Boon și-a găsit adevăratul tovarăș al sufletului său. La vremea aceea el era oficial prin consimțământul comun al familiilor McCaslin-Edmonds-Priest, (chiar și McCaslin Edmonds fiind silit să renunțe sau să înțeleagă în cele din urmă când Boon căzuse pentru a doua oară la examenul de clasa a treia — sau poate că ceea ce înțelesese cu adevărat McCaslin era că Boon n-avea să stea niciodată deajuns de mult timp la vreo fermă ca să poată ajunge cu adevărat un fermier) salariat la grajdurile noastre. La început treburile pe care le făcea el erau cele mai elementare — să dea de mîncare cailor și catîrilor, să curețe hamurile și trăsurile. Dar ți-am spus că se pricepea cum să umble cu caii și cu catîrii, și curînd ajunsese vizitiu la trăsurile date cu chirie — cupeurile și trăsurile care așteptau trenurile de zi, și caretele și cărioarele și căruțele mici cu care voiajorii comerciali făceau turul prăvăliilor din oraș și din împrejurimi. Locuia în oraș acum, în afară de cazurile cînd și McCaslin și Zachary lipseau amîndoi de acasă noaptea și Boon trebuia să doarmă în casă ca să apere femeile și copiii. Vreau să spun că locuia în Jefferson. Adică, avea cu adevărat o casă a lui — o cameră cu chirie în casa care pe vremea bunicului meu era Hotelul Comercial, înființat cu speranța că va putea face concurență firmei Holston House, dar fără să reușească niciodată să ajungă pînă la a-i fi rival. Însă oricum o casă destul de demnă de încredere: unde erau cazați și hrăniți membrii juriilor în timpul judecării proceselor și unde părțile în procesele între cei de prin partea locului și geambașii de cai și de catîri se simțeau mai în largul lor decît printre covoarele și ornamentele de alamă și scaunele de piele și fețele de mese de pînză din hotelul din celălalt capăt al orașului; pe vremea mea, mai tîrziu, ajungînd să fie Hotelul Snopes cu amîndouă s-urile pe dos pe firma vopsită de mînă și unde Mr Flem Snopes (bancherul, asasinat acum zece sau doisprezece ani de un nebun un neam de al lui care poate nici nu credea că vîru-su îl băgase cu adevărat la pușcărie dar își zicea că cel puțin ar fi putut să-l scape de închisoare sau în orice caz ar fi trebuit să încerce s-o facă) începuse să-și mîne tribul celor de un neam cu el din pustietățile de dincolo de Cotul Francezului în oraș; pe urmă pe la mijlocul anilor treizeci închiriat de o femeie din lumea bună cu părul aproape roșcat, care venise pentru scurtă vreme nu se știe de unde și plecase în la fel de scurtă vreme înapoi, cunoscută de tatăl tău și de poliție sub numele de Micuța Chicago; și ale cărui titluri de glorie, acum simple amintiri, tu i le mai cunoști sub numele de pensiunea lui Mrs Roundswell. Dar pe vremea lui Boon era încă Hotelul Comercial; în intervalurile dintre nopțile pe care le petrecea dormind pe dușumelele bucătăriilor din casa lui Compson sau a lui Edmonds sau a lui Priest, el locuia acolo la vremea cînd bunicul meu își cumpărase automobilul.

Bunicul meu n-avusese deloc intenția să-și cumpere un automobil; fusese silit să-și cumpere. Fiind bancher, președintele băncii vechi din Jefferson, prima bancă din districtul Yoknapatawpha, el era convins la vremea aceea și avea să fie convins pînă în ziua morții sale mulți ani mai tîrziu, adică atunci cînd oricine altcineva din districtul Yoknapatawpha înțelesese că automobilul e ceva care avea să dănuie, că vehiculele cu motor constituie un fenomen nerentabil asemenea unor ciuperci răsărite peste noapte și care, asemenea ciupercilor, aveau să dispară odată cu razele soarelui de dimineață. Însă colonelul Sartoris, președintele Băncii Comercianților și Fermierilor, instituție mai nouă, ieșită și ea peste noapte, îl hotărîse să-și cumpere unul. Sau mai degrabă, un alt insolubil, un fel de vrăjitor în treburile mecanice, un bărbat visător, miop, cu ochii de culoarea gențianelor, numit Bufaloe, îl constrînsese s-o facă. Pentru că automobilul bunicului nici măcar n-a fost primul automobil din Jefferson. (Nu pînă la socoteală E. M. F.-ul de curse, roșu, al lui Manfred de Spain. Deși De Spain îl avea și-l conducea zilnic pe străzile

Jeffersonului de câțiva ani de zile, automobilului acesta nu-și găsea locul în organizarea casnică, plină de respect față de conveniențe a unei comunități, tot așa cum nici Manfred însuși nu-și găsea locul acolo, amândoi fiind incorigibili și celibatari, nu înălăuntrul orașului, ci într-un fel asupra lui și fără nici o utilitate respectabilă, asemenea unei simbețe noaptea prelungită, neîntreruptă, chiar și pe vremea când Manfred ajunsese primar, însăși culoarea lui foarte stacojie nemaînmșinând nici măcar o sfidare disprețuitoare a orașului ci mai degrabă un soi de gest de dezaprobare aproape distrat).

Automobilul Bunicului nu fusese nici măcar primul automobil pe care să-l fi văzut Jeffersonul, sau vice versa. Nu fusese nici măcar primul care să se fi stabilit în Jefferson. Cu doi ani înainte, un altul făcuse tot drumul de la Memphis pînă aici, parcurgînd toată călătoria de optzeci de mile în mai puțin de trei zile. Pe urmă plouase, și mașina fusese ținută în Jefferson timp de două săptămîni, în care timp noi aproape că n-am mai avut de loc lumină electrică; și nici, dacă grajdul cu trăsuri de închiriat ar fi depins exclusiv de Boon, nici un fel de transporturi publice. Pentru că Mr. Buffaloe era omul — singurul om, singura ființă omenească în raza dintre noi și Memphis care se pricepea s-o facă — care menținea în funcțiune uzina electrică operată cu aburi; și din clipa în care automobilul a lăsat să se înțeleagă că nu pleacă mai departe, cel puțin o zi de atunci încolo, Mr. Buffaloe și Boon au fost de nedespărțit de el ca două umbre, una mai mare și una mică. — uriașul mătăhălos mirosind a amoniac și a ulei de hamuri, și omulețul mărunț, plin de pete de grăsime el însuși de culoarea funinginii, cu ochii ca două pene înfipite într-o bucată de cărbune, care de abea dacă ar fi atîrnat o sută de pfunzi cu toate uneltele lui (și ale orașului) în buzunar — unul nemîșcat, privind automobilul cu un fel de dorință plină de neîncredere, asemenea unui taur încremenit locului; celălalt visînd la acest automobil, blînd, tandru, cu mîna lui murdară ușoară ca a unei femei cînd îl atîngea, îl mîngîia, îl alintă, și apoi, în clipa următoare aruncîndu-se pînă la brîu sub capota ridicată deasupra caroseriei.

Pe urmă a plouat toată noaptea și mai ploua încă și a doua zi dimineată. Proprietarul mașinii a fost înștiințat, asigurat — de către Mr. Buffaloe se pare, ceea ce era cam ciudat deoarece niciodată nimeni nu auzise că el s-ar fi depărtat de uzina electrică sau de micul atelier pe care-l avea în curtea din spate destul de mult ca să fi putut folosi vreodată drumurile îndeajuns încît să facă prognoze în ce privește condiția lor — că drumurile au să fie impracticabile cel puțin o săptămînă, poate zece zile. Așa că proprietarul s-a înapoiat la Memphis cu trenul, lăsînd automobilul în păstrare în locul care, dacă ar fi fost în curtea din spate a oricui altcuiva în afară de cea a lui Mr. Buffaloe, ar fi fost un staul de vaci sau un grajd de cai. Și nici asta nu ne-am putut-o închipui de loc: cum Mr. Buffaloe, un omuleț blînd, moale, aproape lipsit de darul vorbirii articulate, în permanență aflat într-o stare de somnambulism vizător, ca dintr-o altă lume, și pe deasupra înveșmîntat într-un strat de unsoare — cum adică, prin ce mijloace, prin ce daruri mesmerice și hipnotice pe care nici el însuși n-ar fi fost în stare să-și închipuie pînă atunci că le-ar fi stăpînit, reușise să-l convingă pe un om complet străin să-și părăsească jucăria atît de costisitoare în grija lui Mr. Buffaloe.

Însă făcuse asta, și se întorsese la Memphis; și acum cînd pana electrică s-a instalat la Jefferson, cite unul din noi era trimis pe jos sau călare sau cu bicicleta pînă acasă la Mr. Buffaloe la marginea orașului, la care Mr. Buffaloe se arăta, vag și visător și fără grabă și încă ștergîndu-se pe mîini, de după colțul casei dinspre curtea din spate; și în a treia zi Tata a aflat în sfîrșit unde putea să fie (fusese) Boon toată vremea în care ar fi trebuit — el, Boon — să fie în grajduri. Pentru că în ziua aceea Boon însuși divulgase secretul, dăduse totul în vileag, cu un fel

de agitație febrilă și urioasă. El și cu Mr. Buffaloe ajunseseră la ceea ce ar fi putut fi o luptă fizică, dacă Mr. Buffaloe—această mină în aparență nesecată de surprize și posibilități — n-ar fi scos un pistol unsuros și murdar de funingine dar altminteri perfect eficient să-l amenințe cu el pe Boon.

Așa cel puțin povestise Boon. El și cu Mr. Buffaloe se găsiseră într-o înțelegere nu numai desăvârșită, ci și imediată, în tot cursul procesului care consta în a transpune automobilul în mâinile lui Mr. Buffaloe și pe stăpînul lui afară din oraș ; în așa fel încît, se gîndise în chip firesc Boon, Mr. Buffaloe avea să rezolve repede misterul care-i învăluia procedeul de a-l pune în mișcare și ei amîndoi aveau să se furișeze la lăsarea nopții și să se plimbe cu el. Însă spre uimirea stupefiată și jignită a lui Boon, tot ceea ce Mr. Buffaloe dorește să afle era de ce anume mergea automobilul. « L-a făcut bucățele ! » spunea Boon. « S-a apucat și l-a făcut fărîme doar ca să vadă ce e înăuntru ! Și acum n-are să mai fie niciodată în stare să-l pună la loc ! »

Însă Buffaloe a fost în stare. Stătea acolo, blînd și mînjit de unsoare de sus pînă jos și învăluit în aceeași visare domoală, cînd două săptămîni mai tîrziu proprietarul s-a întors și i-a învîrtit motorul și a plecat cu el ; și un an mai tîrziu Buffaloe își făcuse unul propriu, cu motor, și pistoane și cu toate cele, montate într-o trăsură cu cauciucurile obosite ; și într-o după amiază, străbătînd duhnitor și zgomotos și calm și de loc grăbit Piața, i-a înspăimîntat atît de tare pe caii de-o culoare de la trăsura colonelului Sartoris încît au zbughit-o cu trăsură cu tot — din fericire goală — și aproape c-au făcut-o praf ; și pînă în seara următoare se înregistrase în toate formele oficiale în arhivele Jeffersonului o ordonanță municipală prin care se interzicea acționarea oricărui vehicul cu propulsie mecanică în limitele orașului. Astfel încît, ca președinte al băncii mai vechi, firma de acest fel avînd drept de prioritate în districtul Yoknapatawpha, bunicul meu s-a văzut constrîns să-și cumpere un automobil sau în caz contrar să-și vadă comportarea dictată de președintele unei instituții mai tinere. Înțelegeți ce vreau să spun ? nu că ar fi fost unul senior iar celălalt junior în ierarhia socială a orașului, și cu atît mai puțin rivali în cadrul acestei ierarhii, dar erau bancheri, preoți unși întru misterele impenetrabile și ineluctabile ale Finanțelor ; era ca și cum, în ciua opoziției sale de o viață, inflexibilă ca oțelul și ostilă oricărui compromis, în ciuda refuzului chiar de a recunoaște epoca mașinii, Bunicului i se pusese în față cîndva chiar de la început un fel de — din punctul lui de vedere — viziune de coșmar a însuși viitorului imens și nemărginit al țării noastre în care unitatea de bază a economiei și prosperității sale avea să fie un mic cubicul produs în masă conținînd patru roți și un motor.

Astfel că și-a cumpărat automobilul, și Boon și-a găsit fecioara liliacă a sufletului său, dragostea feciorelnică a inimii sale aspre și nevinovate. Era un Winton Flyer. (Acesta fusese primul pe care el — noi — l-am avut, înainte de White Steamer-ul pentru care l-a schimbat Bunicul atunci cînd Bunica înțelesese cu doi ani mai tîrziu că nu putea suporta mirosul de benzină). Îi învîrtea motorul cu mîna propîndu-te în fața lui, fără alte riscuri (cu condiția să nu fi uitat să-l scoți din viteze) decît să-ți disloce vreun os sau două din antebraț ; avea lămpi cu petrol pentru drumurile de noapte și cînd vremea amenința a ploaie cinci sau șase oameni puteau destul de ușor să-i instaleze caroseria și perdeluțele în zece sau cincisprezece minute și Bunicul însuși l-a prevăzut cu o lampă cu petrol, o secure nouă și un mic colac de sîrmă ghimpată legate de un buștean și un scripete, pentru drumurile în afara orașului. Cu un astfel de echipament putea — și chiar a și făcut-o odată, prilej despre care am să vorbesc în curînd — să ajungă chiar pînă la Memphis. Și noi toți, bunicii, părinții, mătușile, verii și copiii, aveam costume speciale pentru a ne îmbarca în el, constînd din voaluri, șepci, ochelari mari, mănuși enorme și niște

vestminte lungi, informe, strînse la gît și de culoare neutră care se numeau mantale de praf, despre care de asemenea are să vină vorba mai încolo.

La vremea aceasta Mr. Buffaloe îl învățase de mult pe Boon cum să-l conducă pe cel pe care și-l făcuse singur. Nu puteau folosi străzile Jeffersonului, evident — de fapt el n-a mai trecut niciodată de gardul din față al lui Mr. Buffaloe — dar era o regiune deschisă în spatele casei lui pe care cu timpul Mr. Buffaloe și Boon o bătoriseră și o nivelaseră (relativ) pînă ajunsese un soi de autodrom. Așa că la vremea cînd Boon și Mr. Wordwin, casierul băncii Bunicului (un burlac, unul dintre cei mai importanți oameni de lume din orașul nostru; în decurs de zece ani fusese cavaler de onoare la treisprezece nunți), plecaseră la Memphis cu trenul și aduseră automobilul (în mai puțin de două zile de data aceasta; un record), Boon era dinainte menit să fie decanul șoferilor de automobil din Jefferson.

Și pe urmă, cel puțin în ce privește visul lui Boon, Bunicul a anulat acel automobil. L-a cumpărat doar, l-a plătit cu ceea ce Boon spunea că fuseseră bani buni, l-a privit lung o singură dată și fără să i se citească nimic pe față și pe urmă l-a scos din circulație. Nu putea de sigur — el, Bunicul — să facă asta pe de-a-ntregul; exista acea ordonanță arogantă a colonelului Sartoris pe care el — Bunicul — fiind mai vechi, nu-și putea permite s-o lase în picioare, oricare ar fi fost părerea lui personală despre vehiculele motorizate. De fapt, în ce privește această părere el și cu colonelul Sartoris erau într-un tot de acord; pînă la moartea lor (la care vreme întreaga atmosferă pe timp de zi a districtului Yoknapatawpha era miro-sitoare de aburi de benzină iar nopțile, în special cele de sîmbătă, răsunau de vacarmul barelor de șoc pocnite și de scrișnetul frînelor) nici unul dintre ei n-ar fi împrumutat o singură para vreunui om despre care ar fi bănuit măcar că ar putea-o folosi ca să-și cumpere un automobil. Crima colonelului Sartoris era doar că făcuse primul pas înaintea celui mai vechi decît el la fața locului într-o măsură pe care amîndoi o aprobau — interdicția oficială a automobilelor din Jefferson înainte chiar ca ele să fi pătruns în oraș. Înțelegi? Bunicul și-a cumpărat automobilul nu ca o sfidare la adresa ordonanței colonelului Sartoris. Era doar vorba de o abrogare gîndită cu calm și în mod deliberat a acestei ordonanțe, chiar dacă numai prin manifestări demonstrative săptămînale.

Chiar dinainte de ordonanța colonelului Sartoris, Bunicul își mutase trăsura și caii din curtea sa din spate la grajdurile noastre, unde erau mai accesibile la telefoanele Bunicii decît la strigătele ei de la fereastra de sus din dos, pentru că la grajduri era totdeauna cineva care să răspundă la telefon. Ceea ce Ned, în bucătărie sau în grajdul de acasă sau oriunde se întîmpla să fi fost (sau se presupunea că se întîmplă să fie cînd avea Bunica nevoie de el), nu era totdeauna. De fapt, mai adesea nici nu era în raza de bătaie a vreunui glas din casa Bunicii pentru că unul din aceste glasuri era al neveste-si. Așa că acum uite că am ajuns la Ned. El era vizitiul Bunicului. Nevastă-sa (cea pe care o avea atunci; a avut patru) era Delphine, bucătăreasa Bunicii. Pe vremea aceea el era « Moș » Ned numai pentru Mama. Vreau să spun că ea era cea insista ca noi toți copiii — trei dintre noi, adică, pentru că Alexander nu putea încă să-i spună nimănui în vreun fel anume — să-i spunem Moș Ned. Nimănui altcuiva nu-i păsă dacă făceam asta sau nu, nici măcar Bunicii, care era și ea o McCaslin, și sigur e că nici lui Ned însuși, care nu și-ar fi cîștigat o asemenea denumire nici măcar pentru că ar fi trăit destul de mulți ani ca franjurile de păr care-i îmbrățișau scăfiria golașă să fi început să încărunească, cu atît mai puțin să fi albit (nici n-a ajuns. Vreau să spun, părul lui: nici nu i-a albit, nici măcar nu i-a încărunit. Cînd a murit la șaptezeci și patru de ani, în afară de faptul că dăduse gata patru neveste nu se schimbaseră de loc), și care la drept vorbind nici n-ar fi vrut să-i spună cineva Moșule; nici unul dintre

toți aceștia decât doar Mama, care dacă ar fi fost să ne limităm numai la McCaslini nici măcar nu era rudă cu noi, nu insistă în această privință. Pentru că el — Ned — era un McCaslin, născut în curtea din spate a McCaslini-lor în 1860. El era scheletul din dulapul familiei noastre ; îl moșteneam de la unii la alții, laolaltă cu legenda lui (care n-avusese înainte de asta nici un alt susținător decât pe Ned însuși) precum că maică-sa ar fi fost fiica naturală a bătrînului Lucius Quintus Carothers însuși și a unei slave negrese ; niciodată nu ne-a lăsat Ned pe vreunul din noi să uităm că el, împreună cu vărul Isaac, era un adevărat nepot al unui Lancaster consfințit de trecerea vremii, în timp ce noi Edmonds-i și Priest-i care ne speteam muncind, chiar și dacă trei dintre noi — tu, eu și bunicul meu — fuseserăm botezați cu numele lui, nu eram decât niște terchea-berchea și niște rubedenii scăpătate.

Așa că atunci cînd Boon și cu Mr. Wordwin au sosit cu automobilul, grajdul trăsorii era gata pregătit pentru el : cu dușumele și uși noi, cu un lacăt nou-nouț pe care Bunicul îl și strîngea în mîna încă pe cînd dădea încet ocol mașinii, uitîndu-se la el exact așa cum ar fi examinat plugul sau secerătoarea sau căruța (și de fapt și pe clientul însuși) pe care un eventual client al băncii l-ar fi prezentat drept garanție ca să obțină un împrumut. Pe urmă i-a făcut semn lui Boon să-l mîne în garaj (a, da, știam dinainte că așa trebuia să se cheme grajdul unui automobil, chiar în 1904, chiar și în Mississippi).

« Ce să fac ? » a spus Boon.

« Bagă-l înăuntru », a spus Bunicul.

« Nici măcar n-ai de gînd să-l încerci ? » a spus Boon.

« Nu », a spus Bunicul. Boon a mînat automobilul în garaj și apoi (Boon singur) a ieșit iarăși. Pe fața lui fusese la început uimire ; acum era expresia unui șoc, o premonițiune, ceva care semăna cu groaza. « Are cheie ? » a spus Bunicul.

« Ce ? » a spus Boon.

« O chestie. Un cui. Vreun cîrlig. Ceva cu care să-l pornești. » Încet Boon a scos ceva din buzunar și l-a pus în mîna Bunicului. « Închide ușile », a spus Bunicul, și el personal s-a dus și a petrecut lacătul cel nou prin cîrlig, l-a închis și și-a băgat în buzunar și cheia de acolo. Acum Boon dădea o luptă grozavă cu el însuși. Era într-o situație de criză ; situația era de fapt disperată. Și eu — de fapt noi, Mr. Wordwin, Bunica, Ned, Delphine, și toți ceilalți, albi și negri care se înțimplaseră să treacă pe stradă cînd sosise automobilul — l-am urmărit cum o cîștigă, sau oricum cîștigă prima ciocnire de patrule.

« Vin eu după masă înăpoi, așa ca Miss Sarah » (aceasta era Bunica) « să aibă timp să-l încerce. Pe la unu. Pot să vin și mai devreme dacă atunci e prea tîrziu. »

« Trimit eu vorbă la grajduri », a spus Bunicul. Pentru că era vorba de o bătălie pe toată linia ; nu un simplu schimb de focuri între avanposturi. Era totul în joc, pe viață și pe moarte ; intervenise și logistica, și evaluarea terenului ; atacuri simulate, pătrunderi și replieri, înșelarea dușmanului ; dar mai ales, răbdarea, strategia pe termen lung. A durat așa toate cele trei zile care mai rămăseseră pînă sîmbătă. Boon s-a întors la grajduri ; toată după amiaza aceea nu s-a depărtat de lîngă telefon, deși n-o făcea ostentativ, prea evident, nu dădea pe față nimic ; și-a văzut chiar de treabă — sau cel puțin așa s-a crezut, pînă cînd Tata a descoperit că Boon cu de la sine putere îl delegase pe Luster să aștepte cu trăsura trenul de după amiază a cărei sosire (afară de cazul că întîrzia) coincidea totdeauna cu timpul, cu momentul chiar, cînd Bunicul pleca de la Bancă spre casă. Dar deși bătălia aceasta era o acțiune de uzură cerînd — ba chiar necesitînd — concentrare și vigilență constantă în locul unui asalt în stare să se împingă singur mai departe prin însăși forța avîntului, Boon încă își păstra încredere, era încă pe poziții : « Sigur că da. L-am trimis pe Luster. Dacă stai și te gîndești cum crește orașu ăsta al

nostru, o s-avem nevoie de două trăsură care s-aștepte trenurile când nici nu te-aștepți, și eu încă de demult am pus ochii pe Luster să-l fac vizitiu de-al doilea. Nu-ți face mneatale griji; stau eu ochii pe el. »

Dar nu a venit nici un telefon. Pe la ora șase chiar și Boon trebuia să recunoască certitudinea că astăzi n-avea să mai sune pentru el. Însă era o acțiune de uzură; nimic nu era încă pierdut, și la adăpostul întinericului putea chiar să-și și concentreze câte puțin forțele. În dimineața următoare pe la zece a intrat — de fapt el și cu mine am intrat — a intrat la bancă ca și cum trecând pe acolo ni s-arafi abătut să intrăm. « Dădeți-mi mie cheile alea » i-a spus Bunicului. « Tot praful și noroiu ăsta din Mississippi, ca să nu mai punem la socoteală și tot noroiu și prafu din Tennessee care i s-a strîns pe dedesupt. Iau eu furtunu de la grajduri pentru cazul că Ned l-o fi răătăcit pe-al matală cine știe pe unde. »

Bunicul se uita la Boon, se uita doar la el fără să se grăbească de loc, ca și cum Boon ar fi fost vreunul cu o căruță sau o batoză venit să-i ceară cincisprezece dolari cu împrumut. « Nu vreau să mi se ude casa trăsurii pe dinăuntru » a spus Bunicul. Însă Boon îi făcea față, la fel de detașat și încă și mai indiferent, cu încă și mai mult timp la dispoziție, de pierdut.

« Sigur, sigur. Da ții minte ce-a zis omu ăla că motoru trebuie să-l pornești în fiecare zi. Nici nu-i nevoie să te duci undeva: doar să-i dai drumu ca să nu lași bobinele și magnetou ăla să se ruginească și să te coste atunci douăzeci, douăzeci-cinci de dolari pentru altele noi tot drumu de la Memphis sau de cine mai știe de unde, poate chiar tot dumu pînă la fabrică. Eu nu mă cert cu matală; eu nu știu decît că ce-a zis ăla; și eu-l cred pe el pe cuvînt. Da matală îți dă mîna. Matală ești stăpînu automobilului; dacă matală vrei să ți-l ruginești de tot, e treaba matală. Cu un cal ar fi fost altăceva. Chiar dacă n-ai fi dat matală o sută de dolari pe un cal tot m-ai fi avut pe mine ca să ți-l pui să se rotească legat de frînghie încă de dis-de-dimineață tocmai ca să-i pun sîngele-n mișcare ». Pentru că Bunicul era un bancher priceput și Boon știa asta: că Bunicul nu numai că știa cînd să se oprească, ci și cînd să cadă la o înțelegere și să anuleze o mișcare. A băgat mîna în buzunar și i-a dat în mîna lui Boon cele două chei — cea de la lacăt și chestia cu care porneai automobilul. « Haide », mi-a spus Boon, care se și întorsese pe călcîie.

Pe cînd eram încă pe stradă am început s-o auzim pe Bûnica țipînd după Ned de la fereastra de sus de din dos, deși la vremea cînd am ajuns noi la poartă renunțase. Pe cînd traversam curtea din spate ca să scoatem furtunul, a ieșit Delphine în ușa bucătăriei. « Unde-i Ned? » a spus. « Am tot zbirat cît ne-a ținut gura după el toată dimineața. E p-acolo pe la grajduri? »

« E, sigur », a spus Boon. « Las-că-i spun eu. Da n-are rost să-l aștepți ». Ned era acolo. El și doi dintre frații mei făceau o scară a măgarilor încercînd să vadă prin crăpăturile lemnului de la ușa garajului. Sigur că și Alexander ar fi fost acolo, decît că nu putea încă să meargă; nu știu de ce Mătușii Callie nu-i trecuse asta prin minte. Pe urmă era și Alexander acolo; Mama trecea strada dinspre casa noastră cu el în brațe. Așa că poate că Mătușa Callie era ocupată să spele scutece. « Mneata, Miss Alison », a spus Bonn. « Mneata Miss Sarah », a mai spus, pentru că acum era și Bunica aici, cu Delphine după ea. Și acum mai erau și alte două doamne, vecine, încă cu scufițele pe cap. Pentru că se prea poate ca Boon să nu fi fost bancher, și poate nici măcar un om care să se priceapă foarte bine la afaceri. Însă se vedea a fi fost un foarte bun luptător de guerila. S-a dus și a descuiat ușa garajului și a deschis-o. Ned a fost primul înăuntru.

« Așa », i-a spus Boon, « tu stai aici de-azi dimineață și te tot uiți la el prin gaura asta din ușă. Ce zici de el? »

« Nu zic nimic » a spus Ned. « Decît că Patronu Priest ar fi putut să se ducă să cumpere calu ăl mai bun de două sute de dolari din toată Yoknapatawpha pe banii ăștia. »

« Nici nu-i nici un cal de două sute de dolari în Yoknapatawpha », a spus Boon. « Și chiar dac-ar fi, automobilu ăsta poate să cumpere zece cai din ăștia. Du-te mai bine și pune furtunu ăsta la pompă. »

« Du-te și pune furtunu ăsta la pompă, Lucius », mi-a spus Ned; nici măcar n-a întors capul spre mine. S-a dus pînă la ușa automobilului și a deschis-o. Era cea de la bancheta din spate. Scaunele din față n-aveau uși pe vremea aceea; te urcai doar și intrai. « Vino-n-coace, Miss Sarah, mneatale și Miss Alison », a spus Ned. « Delphine poate să mai aștepte cu copiii pînă la turu următor. »

« Tu du-te și pune furtunu ăla la pompă cum ți-am spus », a spus Boon. « Trebuie să-l scot de-aicea pînă să-ncep să fac ceva cu el. »

« Doar că n-ai fi vrînd să ți-l scoți în palmă, ce? » a spus Ned. « Eu zic că putem să-ncepem să ne plimbăm. Eu zic că dacă tot e să conduc eu, cu cît încep mai curînd, cu atît are să fie mai repede. » A spus « Hi hi hi. » A spus: « Urcă aici, Miss Sarah. »

« Așa e bine, Boon? » a spus Bunica.

« Da, vă rog, Miss Sarah », a spus Boon. Bunica și cu Mama s-au urcat în automobil. Înainte ca Boon să fi apucat să închidă ușa, Ned se și instalase pe scaunul din față.

« Tu ieși afară de aici », a spus Boon.

« Tu du-te și vezi-ți de treaba ta, dacă știi s-o faci măcar pe aia », a spus Ned. « N-am să ating nimic pînă nu-nvăț cum merge, și dacă stai aici n-am să-nvăț niciodată. Tu du-te și învîrtește acolo, sau fă ce trebuie să-i faci. »

Boon a ocolit pe dincolo pînă la scaunul șoferului și a potrivit manetele și butoanele și pe urmă s-a dus în față și a smucit manivela. La a treia efortare, motorul a început să duduie.

« Boon ! » a strigat Bunica.

« E-n regulă, Miss Sarah ! » a zbierat Boon mai tare decît zgomotul motorului, alergînd înapoi spre volan.

« Nu-mi spune mie asta ! » a spus Bunica. « Urcă repede ! Lucrurile astea pe mine mă fac nervoasă ! » Boon s-a urcat și a liniștit motorul și a mișcat manetele; un moment, și pe urmă automobilul s-a urnit liniștit și fără grabă de-îndăratelea din grajd, în curte, în lumina soarelui, și s-a oprit.

« Hi hi hi », a spus Ned.

« Ai grijă, Boon », a spus Bunica. Îi vedeam mîna încleștată pe rezemătoarea de sus.

« Da vă rog », a spus Boon. Automobilul s-a urnit iarăși, de-a-ndăratelea, începînd să întoarcă. Pe urmă s-a urnit înainte, încă întorcîndu-se; mîna Bunicii tot mai era încleștată de rezemătoare. Chipul Mamei era ca al unui copil. Mașina înainta încet și liniștită prin curte pînă cînd a ajuns în fața porții spre pajișe, spre afară, spre lumea largă, și acolo s-a oprit. Și Boon n-a spus nimic; ședea doar acolo în spatele volanului, motorul torcînd egal și liniștit, cu capul întors doar atît cît Bunica să-l poată vedea la față. Da, da, poate că nu era un expert în tranzațiile comerciale ca Bunicul, și erau unii în Jefferson care spuneau că nu era nimic de capul lui nici în alte privințe, dar cel puțin în ce privește acea înfruntare de forțe el era un războinic de toată eleganța și bravura. Bunica a rămas nemișcată poate timp de o jumătate de minut. Pe urmă a tras aer adînc în piept și i-a dat drumul afară.

« Nu », a spus. « Trebuie să-l așteptăm pe Mister Priest ». Poate că nu fusese o victorie, dar oricum partea noastră — Boon — nu numai că descoperise punctul slab al frontului inamicului (Bunicului), la vremea cînei în seara aceea inamicul însuși avea să și-l descopere și el.

Să descopere de fapt că propriul său flanc era întors. În după amiaza următoare (sîmbătă) după închiderea băncii, și în fiecare după amiază de sîmbătă care a urmat după aceea, și apoi cînd a venit vara, în fiecare după amiază în afară de cazul că ploua cu adevărat, Bunicul în fața alături de Boon și restul dintre noi prin rotație — Bunica, Mama, eu și cei trei frați ai mei și Mătușa Callie care ne fusese doică la toți, pe rînd, inclusiv Tata, și Delphine și diferitele noastre rude și vecini și prietenele apropiate ale Bunicii într-o ordine a lor — în mantale de praf din pînă și cu ochelari enormi, treceam în mașină, prin Jefferson și prin regiunile rurale adiacente; Mătușa Callie și Delphine atunci cînd le venea rîndul, însă nu și Ned. El a mers cu mașina o singură dată: în minutul acela cînd automobilul s-a tras înapoi afară din garaj, și cele două minute cînd a întors și s-a mișcat încetîșor înainte prin curte pînă cînd Bunica și-a pierdut cumpătul și a spus Nu porții deschise și lumii publice, dar după aceea nu. Cînd venise sîmbăta următoare înțelese, acceptase — în orice caz se convinsese — că chiar dacă Bunicul ar fi avut vreodată intenția să-l facă pe el conductorul oficial și custodele automobilului, el nu s-ar mai fi putut apropia de acesta decît peste cadavrul lui Boon. Dar deși el refuza să recunoască faptul că automobilul se afla la fața locului, el și cu Bunicul se întîlneau pe un teritoriu de înțelegere tacită ca între gentlemenii în ce-l privește: Ned să nu vorbească niciodată la modul derogatoriu sau cu dispreț despre posesiunea și prezența acestei mașini, Bunicul să nu-i comande niciodată să-l spele sau să-l lustruiască așa cum făcuse pînă atunci cu trăsura — ceea ce și Bunicul și Ned știau bine că Ned avea să refuze să facă, chiar dacă Boon l-ar fi lăsat: prin care situație Bunicul îi administrase lui Ned pedeapsa cuvenită pentru apostazia lui: refuza să-i acorde lui Ned prilejul de a refuza în public să spele automobilul înainte ca Boon să fi putut avea prilejul de a refuza în public să-l lase s-o facă.

Pentru că acum venise momentul cînd Boon fu transferat — a fost transferat prin consimțămînt mutual și imediat — de la lucrul de zi la grajduri la lucrul de noapte. Altminteri, serviciul la grajdurile noastre ar fi trebuit să se dispenseze total de el de atunci înainte. Căci acei membri ai claselor oțioase din Jefferson, prieteni sau cunoștiințe de-ai Tatii sau poate doar prieteni ai cailor, care foloseau grajdurile noastre ca o adresă permanentă de afaceri — presupunînd că aveau afaceri realizabile prin închirierea unor trăsuri sau că pur și simplu așteptau poșta — deveniseră acum mai puțin străini de locul acesta decît ajunsese Boon. Dacă — și cînd — ai fi, prin aceasta înțelegîndu-l pe Tata, avut nevoie de Boon acum, trebuia să mă trimiți pe mine în curtea Bunicului, unde îl găseai spălînd și lustruind automobilul — asta chiar și în cursul primelor săptămîni cînd automobilul nu mai ieșise din curte de sîmbăta precedentă și nici n-avea să mai iasă pînă sîmbăta următoare, scoțîndu-l de-a-ndăratelea din adăpostul lui și spălîndu-l iarăși și iarăși în fiecare dimineață, cu o absorbție gingașă în treaba aceasta, pînă la ultima manivelă și ultimul șurub, și apoi stînd de gardă lîngă el pînă cînd se usca.

« Are să-i ia jos toată vopseaua de pe el », spunea Mr. Ballott. « Știe Patronul că-i dă zor cu furtunu pe automobilu ăsta patru sau cinci ceasuri în fiecare zi? »

« Și chiar dacă ar ști », spunea Tata. « Boon tot ar sta acolo în curte cît e ziua de mare, doar ca să se uite la el. »

« Puneți-l în slujba de noapte », a spus Mr. Ballott. « Atunci are să poată să facă ce poștește în timpul zilei și John Powell are să poată să se ducă acasă la el și să doarmă în patul lui în fiecare noapte ca să mai schimbe. »

« Asta am și făcut », a spus Tata. « Și are s-o și facă și el cum am să găsesc pe cineva care să se ducă pînă acolo în curte ca să-l anunțe. »

Există o saltea de paie în camera harnașamentelor pe care pînă atunci își petrecea noaptea John Powell sau vreun alt vizitativ sau hamal de sub ordinele lui, mai ales ca paznici de noapte împotriva incendiilor. Acum Tata a instalat chiar în birou un pat de campanie și o saltea, unde să poată și Boon să găsească și el cît de cît somnul de care avea nevoie, pentru că acum putea să-și petreacă ziua întreagă cu imunitate completă în curtea Bunicului fie spălînd automobilul, fie doar uitîndu-se la el.

Așa că acum în fiecare după amiază cîți dintre noi încăpeam pe bancheta din spate luam loc acolo cînd ne venea rîndul și ne plimbam cu automobilul prin Piață și afară din oraș; Bunicul instalase la vremea aceea echipamentul de urgență care devenise parte inseparabilă din automobil în egală măsură cu motorul care-l punea în mișcare.

Dar totdeauna întîi prin Piață. Ai fi putut să crezi că, dacă și-a cumpărat automobilul, primul lucru pe care l-ar fi făcut Bunicul ar fi fost ce-ai fi făcut și tu, din moment ce-și cumpărase automobilul în scopul acesta: să stea să-l aștepte pe colonelul Sartoris și trăsura lui și să-i întindă o ambuscadă, să-l scuture bine și să-l învețe minte să nu mai dea ordonanțe prin care să restrîngă drepturile și privilegiile altora fără să-i consulte întîi pe cei mai în drept decît el. Însă Bunicul n-a făcut asta. Am înțeles și noi în cele din urmă că pe el nu-l interesa colonelul Sartoris: îl interesau atelajele, vehiculele. Pentru că ți-am spus că era un om care vedea departe, era un om în măsură să-și construiască punctele de vedere: Bunica încordată și țepăună și cu mîna încleștată pe rezemătoarea de sus și nici măcar nemai spunîndu-i Bunicului Mister Priest acum, așa cum făcuse de cînd puteam noi să ne aducem aminte, ci spunîndu-i pe nume ca și cum nici n-ar fi fost rudă cu el, și calul sau caii înhămați de care ne apropiam trași înapoi din frîie și speriați și uneori chiar ridicîndu-se în două picioare și Bunica spunînd, « Lucius ! Lucius ! » și Bunicul (dacă era un bărbat cel care mîna caii și nu erau femei sau copii în trăsura sau căruța) spunîndu-i liniștit lui Boon :

« Nu te opri. Mergi înainte. Dar încet acum. » Sau, dacă era o femeie care ținea frînele, spunîndu-i lui Boon să oprească și el însuși coborînd, vorbindu-i mereu, liniștit, calului înspăimîntat pînă putea să-i apuce căpăstrul și să împingă vehiculul dincolo de noi și ridicîndu-și pălăria în fața doamnelor din trăsura și întorcîndu-se și urcînd iar pe bancheta din față și de abea atunci răspunzîndu-i Bunicii : « Trebuie să-i obișnuim și cu asta. Cine știe? s-ar putea să mai apară un automobil în Jefferson în mai puțin de zece sau cincisprezece ani. »

De fapt, visul acela întrupat prin mijloacele lui proprii pe care Mr. Buffaloe și-l întrupase el singur în curtea lui din spate cu doi ani înainte a fost cît pe aci să-l vindece pe Bunicul de un obicei pe care-l avea de la nouăsprezece ani. Bunicul mesteca tutun. Prima dată cînd își întorsese capul ca să scuie din automobil în mișcare, noi pe bancheta din spate n-am știut ce avea să se întîmple pînă cînd era deja prea tîrziu. Pentru că cum am fi putut să știm? Nici unul dintre noi nu mai mersese cu automobilul pînă atunci mai departe de (era prima noastră plimbare atunci) distanța de la garaj pînă la poarta curții, cu atît mai puțin cu un automobil care mergea cu cincisprezece mile pe oră (și mai e ceva: cînd mergeam cu zece mile pe oră Boon spunea totdeauna că făceam douăzeci; la douăzeci, el spunea totdeauna patruzeci; am găsit chiar și o bucată de drum dreaptă

de vreo jumătate de milă la câteva mile în afara oraşului unde automobilul putea să ajungă pînă la douăzeci şi cinci de mile pe oră şi despre care l-am auzit povestindu-le unui grup de oameni în Piaţă că automobilul făcea acolo şaizeci de mile pe oră; asta înainte ca el să ştie că noi ştiam că lucrul de pe tabloul de comandă care arăta ca un cadran de citit atmosferele era de fapt un speedometru), aşa că, cum ne-am fi putut aştepta la aşa ceva? Pe lîngă asta, pentru noi restul era tot una; aveam cu toţii ochelarii şi mantalele de praf şi voalurile noastre, şi chiar dacă mantalele erau noi, petele şi împrôşcături erau doar nişte pete şi împrôşcături cafenii şi faptul că se numeau mantale de praf nu era un motiv ca să nu fie puse în situaţia de a face faţă şi la altceva în afara prafului. Poate că din cauză că Bunica şedea în partea din stînga (pe vremea aceea automobilele erau conduse din dreapta, ca şi trăsurele); nici chiar Henry Ford, un om care vedea tot atît de departe ca şi Bunicul, nu ghicise încă pe atunci că volanul avea să fie pe stînga), chiar în spatele Bunicului. Şi ea i-a spus imediat lui Boon, « Opreşte automobilul », şi a rămas acolo nemişcată, nu atît furioasă cît jignită şi şocată dincolo de puţinţa de înţelegere sau de împăcare. Era pe atunci o femeie care tocmai trecuse de cincizeci de ani (ea şi cu Bunicul se căsătoriseră cînd ea era o fată de cincisprezece ani) şi în toţi aceşti cincizeci de ani ar fi fost tot atît de puţin dispusă să-şi închipuie că un bărbat, cu atît mai mult bărbatul ei, ar fi putut s-o scuie în faţă cît ar fi fost înclinată să creadă că Boon de pildă s-ar fi apropiat de o curbă pe drum fără să sune clacsonul. A spus, fără să se adreseze nimănui; nici măcar nu şi-a ridicat mîna să şteargă scuipatul:

« Duceţi-mă acasă ».

« Ei, Sarah », a spus Bunicul. « Ei, Sarah ». Şi-a scuipat repede din gură bucata pe care o mesteca şi şi-a scos batista curată din buzunarul celălalt, însă Bunica nici măcar n-a vrut s-o ia în mînă. Boon şi începuse să coboare din maşină să se ducă la o casă pe care o vedeam acolo să ia un lighean cu apă şi o bucată de săpun şi un prosop, dar Bunica n-a vrut nici aşa.

« Nu puneţi mîna pe mine », a spus. « Mergeţi mai departe ». Aşa că am mers mai departe, Bunica mai departe cu pata cafenie prelungă, care se usca încet pe una din sticlele ochelarilor cei mari şi mai jos pe obraz deşi Mama se tot oferea să scuie pe batista ei şi s-o şteargă, « Lasă-mă în pace, Alison », spunea Bunica.

Însă nu şi Mama. Pe ea n-o deranja tutunul, nu în maşină. Poate că din cauza aceasta. Însă tot mai des în vara aceea Mama şi cu noi şi cu Mătuşa Callie şi unul sau doi din copiii vecinilor ne urcam pe bancheta din spate, faţa Mamei roşie şi strălucitoare şi bucurăoasă, ca a unei fete. Pentru că inventase un fel de scut cu miner, ceva ca un fel de evantai mare, destul de uşor ca ea să-l poată ridica în faţa noastră aproape la fel de repede cît îşi întorcea capul Bunicul. Aşa că acum putea să-şi mestece liniştit, tutunul, Mama fiind întotdeauna atentă şi gata cu paravanul; noi toţi fiind destul de repezi de mînă de fapt, aşa că aproape chiar înaintea clipei cînd Bunicul ştia că avea să-şi întoarcă înspre stînga capul ca să scuie, paravanul se şi ridicase şi toţi pe bancheta din spate ne şi înclinam înspre dreapta ca şi cum am fi fost traşi de o aceeaşi aţă, în realitate chiar şi făcînd douăzeci şi douăzeci şi cinci de mile pe oră acum pentru că mai apăruseră încă două automobile în Jefferson în vara aceea; era ca şi cum automobilele înseşi ar fi bătătorit drumurile pînă le-ar fi făcut netede înainte ca banii pe care le reprezentau ele să fi început să creeze în mod obligat drumuri mai netede.

« În douăzeci şi cinci de ani de acum încolo n-are să mai fie nici un singur drum în toată regiunea pe care să nu poţi să umbli cu automobilul pe orice vreme », a spus Bunicul.

« Dar n-o să coste asta o grămadă de bani, Papa? » a spus Mama.
« Are să coste foarte mulți bani », a spus Bunicul. « Constructorii de drumuri au să emită acțiuni. Și băncile au să le cumpere. »
« Banca noastră? » a spus Mama. « Să cumpere acțiuni pentru automobile? »
« Da », a spus Bunicul. « O să le cumpărăm. »
« Dar și noi — vreau să spun, Maury? »
« El are să fie tot în afacerea asta cu vehicule de închiriat », a spus Bunicul.
« Numai că are să se cheme altfel. Garajele Priest, poate, sau Priest Motor Company. Oamenii au să plătească oricît ca să se miște mai repede. Au să muncească chiar pentru asta. Uită-te la biciclete. Uită-te la Boon. Nici nu ne dăm seama. »

Pe urmă a venit luna mai iarăși și celălalt bunic al meu, tatăl Mamei, a murit la Bay St. Louis.

III

Era iarăși sîmbătă. Sîmbăta următoare, de fapt; Ludus era pe cale să înceapă din nou să fie plătit în fiecare sîmbătă seară; poate că chiar renunțase să mai ia catîri cu împrumut. De abia trecuse de opt; nu făcusem nici jumătate din drumurile mele prin jurul Pieței cu facturile și cu sacul de pînză în care să duc banii, tocmai terminasem la prăvălia pentru aprovizionarea fermierilor cînd a venit Boon, grăbit, mișcîndu-se prea repede pentru el. Ar fi trebuit să bănuiesc de la început. Nu, ar fi trebuit să știu de la început, cunoscîndu-l pe Boon de cînd mă știam, fără să mai vorbim de faptul că-l urmărisem acum de un an de zile în felul în care se comporta cu automobilul. Își și întinsese mîna după sacul de pînză, și mi-l și luase din mîna înainte ca eu să fi avut timp să-mi închid pumnul « Lasă-l », a spus. « Haide »

« Stai nițel », am spus. « De abea am început. »

« Ți-am spus să-l lași. Dă-i bătaie. Fuga, Trebuie să-l prindă pe Douăzeci și Trei », a spus și se și întorsese pe călcîie. Ignorase cu totul facturile rămase încă neplătite. Pentru el erau doar petece de hîrtie; la compania feroviară mai aveau o mulțime de asemenea hîrtoage. Însă sacul conținea bani.

« Cine trebuie să-l prindă pe Douăzeci și Trei? » am spus eu. Numărul Douăzeci și trei era trenul de dimineață către sud. Da, da, Jeffersonul avea trenuri de pasageri pe vremea aceea, destule ca să trebuiască să le dea numere ca să le poată deosebi unul de altul.

« Ce dracu » a spus Boon, « cum să te pregătesc mai cu binișoru cînd tu nici nu stai să ascuți la ce spun eu? Tata Mare-al tău a murit astă noapte. Trebuie să ne grăbim. »

« Da' n-a murit ! », am spus, am strigat. « Era pe verandă în față azi dimineață cînd am trecut noi ». Și chiar și fusese. Tata și cu mine îl văzuserăm amîndoi, citind ziarul sau plimbîndu-se sau stînd pe scaun cum îl vedeam în fiecare dimineață, așteptînd să se facă vremea să se ducă la bancă.

« Da cine dracu zice de Patronu? » a spus Boon. « Am zis tata mare alălalt al tău, tata lui maică-ta acolo la Jackson sau Mobile sau unde o fi ».

« O », am spus. « Da' ce, tu nici nu știi măcar deosebirea dintre Bay St. Louis și Mobile? » Pentru că acum era totul cum trebuie. Asta era altceva. Bay St. Louis era la trei sute de mile; de abea dacă-l cunoscusem pe bunicul Lessep, decît de două ori la Crăciun la Jefferson și de trei ori ne duseserăm noi acolo vara. Și pe lîngă asta mai și fusese bolnav multă vreme; fuseserăm — Mama și cu noi toți — acolo vara trecută chiar literalmente ca să-l vedem intrînd în pat cum s-a dovedit după aceea ca să nu se mai dea jos chiar dacă noi nu știam

asta atunci (Mama și cu Mătușa Callie, pentru că stră-unchiul tău Alexander sosise cu o lună mai înainte, fusese acolo iarna trecută când li se păruse la toți că are să moară). Spun « chiar dacă » gândindu-mă la Mama; în ochii unui copil, când un bătrîn se îmbolnăvește înseamnă că el sau ea a și încetat să mai trăiască; moartea propriu zisă nu face altceva decît să limpezească atmosfera ca să spunem așa, nu mai e în stare să mai răpească vreun lucru care de mult pierise oricum.

« Bine, bine », a spus Boon. « Tu vino cu mine, Jackson, Mobile, New Orleans — tot ce știu eu e că e undeva prin partea aia, și oriunde o fi, ei tot trebuie să prindă trenu ăla. » Și asta, numele *New Orleans*, nu atît adus în discuție cît scăpînd în contextul respectiv — ar fi trebuit să-mi deschidă ochii, să-mi dezvăluie tot visul incredibil al lui Boon, intenția, hotărîrea lui; mașinațiile complicate pe care le-a folosit mai tirziu ca să mă seducă n-ar fi făcut decît să-mi confirme. Însă poate că nu-mi revenisem pe de-a-ntregul de pe urma șocului; și mai era și că, la momentul acela, n-aveam la dispoziția mea tot atît de multe amănunte cît deținea Boon. Așa că am plecat de acolo, repede, eu tropăind ca să mă țin după el, pe drumul cel mai scurt traversînd Piața, pînă cînd am ajuns acasă.

Unde era mare vîlvă. Mai erau doar două ceasuri pînă la tren și Mama era mult prea ocupată ca să-și ia răgazul să plîngă sau să se jelească; era doar palidă la față, atentă, eficientă. Pentru că acum aflasem și eu ceea ce Boon îmi spusese de fapt de două ori: că Bunicul și Bunica mergeau și ei la înmormîntarea Bunicului Lessep. El și cu Bunicul fuseseră colegi de cameră, în același an la Universitate; fuseseră cavaleri de onoare fiecare la nunta celuiilalt, ceea ce poate că avusese de a face cu faptul că Mama și cu Tata se aleseseră unul pe altul dintre toți bărbații și femeile de pe lume ca să rămîină după aceea s-o privească numai pe ea în ochi (ceea ce, cred, înseamnă că au mers pe drumul cel drept), și Bunica și cu Bunica Lessep locuiau destul de departe una de alta ca să continue să fie politicoase și chiar amabile fiecare cu cealaltă ca mamă a unui singur copil. Pe lîngă aceasta, pe vremea aceea oamenii luau înmormîntările în serios. Nu moartea; moartea era pentru noi o familiaritate constantă: nu exista familie ale cărei anale să nu fi fost însemnate cu pietre tumulare pe care datele erau atît de apropiate încît nu mai aveau ce căuta nici măcar numele — afară de cazul bine înțeles că mama dormea și ea în același mormînt, ceea ce se întîmpla mai des decît ai vrea să-ți închipui. Fără să mai vorbim de soții și unchii și mătușile din anii douăzeci și treizeci și patruzeci, și de bunicii și frații și surorile buniciilor aceștia fără copii care pe atunci mureau acasă la ei, în aceleași camere și paturi în care se și născuseră, în loc de a se transfera în cine știe ce eufemisme în formă de cubicule cu nume care țineau de soare apune. Ci înmormîntările, ceremonia rituală a îngropăciunii, țesute cu fire subțiri însă trainice ca oțelul în stare să se extindă încă și mai departe și să suporte o greutate încă și mai mare decît cea a distanței dintre Jefferson și Golful Mexic.

Așa că și Bunicul și Bunica se duceau la înmormîntare. Ceea ce fie chiar și numai incidental însemna că, în lipsa oricăror alte rude apropiate în oraș, noi — eu și cei trei frați ai mei și Mătușa Callie — trebuia să fim trimiși la ferma vărului Zachary Edmonds la o depărtare de șaptesprezece mile și să stăm acolo pînă cînd aveau să se întoarcă Tata și cu Mama; aceasta mai însemna de asemenea doar incidental că Tata și Mama aveau să lipsească patru zile. Ceea ce însemna în realitate era că Bunicul și cu Bunica n-aveau să se întoarcă nici după patru zile. Pentru că Bunicul nu pleca niciodată din Jefferson, nici măcar ca să se ducă măcar pînă la Memphis, fără să petreacă și două sau trei zile la New Orleans, oraș pe care-l iubea mult, fie la dus fie la întors; și de data aceasta s-ar fi putut chiar să-i ia cu ei și pe Mama și Tata. Aceasta însemna de fapt ceea ce îmi spusese

deja de două ori Boon printr-o inadvertență exuberantă și încă neîncrezătoare: și anume că posesorul acelui automobil, și oricine altcineva care avea sau măcar își asuma vreo autoritate asupra lui, aveau să fie la o distanță de trei sute de mile de automobilul însuși, un interval de timp care putea să dureze oricât între patru zile și o săptămână. Așa că toate mașinațiile lui neîndeminate prin care se străduia să mă seducă și mă corupă pe mine nu erau decât confirmări. Nu erau nici măcar aere, fanfaronade. Ar fi putut să ia singur mașina, și fără îndoială că ar fi și făcut-o dacă eu m-aș fi dovedit incoruptibil, chiar și știind dinainte că într-o zi tot trebuia s-o aducă înapoi sau să se întoarcă el însuși înapoi ca să facă față unei crize mai mici decât cea care s-ar fi iscat dacă — când — poliția Bunicului l-ar fi ajuns din urmă. Pentru că de întors trebuia să se întoarcă. Unde ar fi putut să se ducă, el care nu cunoștea, nici un alt loc aiurea, pentru care cuvintele-numele — Jefferson, McCaslin, De Spain, Compson — erau nu numai casa lui ci și tatăl și mama lui? Dar cine știe ce calcul trudit, bălesc, ce licărire embrionară de discreție și bun simț rudimentar dar încă nepătat îl determinase cel puțin să încerce cu mine întâi, să mă pună pe mine deoparte ca un fel de ostatec. Și nici n-avea nevoie să mă încerce, să mă pună la încercare întâi. Când oamenii mari vorbesc despre inocența copiilor, adevărul este că nu știu ce spun. Dacă sînt strînși cu ușa, mai fac un pas mai departe și spun, Ei, ignorantă, atunci. Dar copilul nu e nici una nici alta. Nu există crimă pe care un băiat de unsprezece ani să n-o fi luat în considerare cu mult înainte. Singura lui nevinovăție e că s-ar putea să nu fie deajuns de bătrîn ca să dorească și roadele faptei, și asta nu e nevinovăție, ci poftă; ignoranța lui constă în faptul că nu știe cum s-o săvîrșească, ceea ce nu e ignoranță, ci doar o chestie de mărime.

Însă Boon nu știa asta. El trebuia să mă seducă pe mine. Și avea atît de puțin timp la dispoziție: numai din clipa în care pleca trenul și pînă la lăsarea întunerului. Ar fi putut să înceapă totul cumpănit, de la zero, a doua zi sau ziua următoare sau în orice altă zi pînă — și inclusiv — miercuri. Însă astăzi, acum, era momentul cel mai bun pentru el, cînd automobilul era vizibil pentru tot Jeffersonul, era deja în mișcare, implicat în operația de plecare; era ca și cum zeii înșiși i-ar fi oferit aceste ceasuri libere de orice iscoade între unsprezece și două minute și apusul soarelui, și el n-ar fi putut să le disprețuiască, să le ignoreze decât pe riscul lui. Mașina a tras la scară. Bunicul și Bunica deja îmbarcați, cu cutia de pantofi în care se afla puiul fript și ouăle tari și prăjitura pentru masă deoarece n-avea să fie vagon restaurant pînă cînd aveau să schimbe trenul la gara cea mare la ora unu și atît Bunica cît și Mama îi cunoșteau pe Bunicul și pe Tata destul de bine la vremea aceasta ca să știe că ei n-aveau de gînd s-aștepte pînă la ora unu ca să-și ia dejunul, indiferent de cine ar fi murit. Nu: nici Bunica, dacă cea lovită de doliu ar fi fost oricine altcineva în afară de Mama. Nu, nici asta nu-i adevărat; Bunica avea o arie de principiu mai largă decât cea restrînsă la soția fiului ei; poate că tot ce-ar fi avut nevoie în cazul acesta Mama ar fi fost să fie o femeie. Nu bărbații sînt cei care au de făcut față morții; ei rezistă, încearcă să i se împotrivească și în consecință li se încurcă mințile; în timp ce femeile o atacă din flanc, o învăluie într-o confederație molatecă și instantanee de nerezistență, ca într-o vată de bumbac sau în pînză de păianjen, și reușesc de îndată să-i smulgă colții și s-o facă inofensivă, nu numai micșorată și utilizabilă ci chiar și utilă asemenea unui burlac fără o lețcaie sau unei rubedenii rămasă față bătrînă întotdeauna gata să fie folosită ca să umple un loc gol sau să dea brațul unui oaspete suplimentar în drum spre sufragerie. Bagajele lor erau legate gata de bara din spate și Băiatu Thomas le scosese pe ale Mamei și Tatii afară în stradă și acum îi urmău și noi toți, Mama în voalul ei negru și Tata cu banda

neagră la braț, noi urmînd și cu Mătușa Callie care-l ținea în brațe pe Alexander. «La revedere», a spus Mama, «la revedere», sărutîndu-ne cu voal cu tot, mirosind așa cum mirosea ea întotdeauna dar și cu ceva negru în mirosul ei, parcă de la voalul negru subțire care în realitate nu ascundea nimic, ca și cum ceva mai mult decît un simplu mesaj electric mecanic prin sîrmele de alamă fusesse ceea ce străbătuse cele trei sute de mile de la Bay St Louis; da, da, îi simțeam mirosul cînd m-a sărutat, spunînd, «Tu ești băiatul cel mare, bărbatul acum. Tu trebuie s-o ajuți pe Mătușa Callie cu ceilalți, ca să n-o supere pe verișoara Louisa», urcîndu-se deja repede în automobil alături de Bunica, și atunci Boon spuse,

«O să trebuiască să umplu rezervorul pentru drumu pînă la McCaslin după masă. Ziceam că Lucius să vină acum cu noi ca să m-ajute la întoarcere de la gară.» Înțelegi, cît de ușor avea să fie. Era chiar prea ușor, te făcea să te și rușinezi parcă. Era ca și cum înseși atuurile virtuții și dreptății s-ar fi întors împotriva Bunicului și Bunicii și Mamii și Tatii. Foarte bine dacă vrei așa, și împotriva mea. Chiar și faptul că automobilele n-aveau decît o vechime de doi sau trei ani în Jefferson îl ajuta pe Boon — bine, bine, pe noi. Mr Rouncewell, agentul companiei petroliere care aproviziona toate prăvăliile din districtul Yoknapatawpha din tancurile sale staționate în spatele gării, în ultimii doi ani avea și un tanc special cu benzină, cu o pompă și un negru care s-o pompeze; tot ceea ce Boon sau oricine altcineva care dorea benzină avea de făcut era pur și simplu să-și tragă mașina acolo și să oprească și să coboare și negrul ridica bancheta din față și măsura rezervorul cu bățul lui anume gradat și umplea rezervorul și încasa banii sau (dacă Mr. Rouncewell însuși nu era acolo) te lăsa să-ți scrii singur numele și cîte galoane erau într-un registru soios. Însă, deși Bunicul avea automobilul de un an acum, nici unul din ei — Bunicul sau Bunica sau Tata sau Mama — n-aveau nici cunoștiințe în ce privește felul cum erau acționate automobilele și nici temeritatea (sau poate că ar fi fost doar curiozitatea) să pună la îndoială sau să contrazică spusele lui Boon.

Așa că el și cu mine ne-am oprit să așteptăm pe peron; Mama ne făcea cu mîna de la fereastră în timp ce se depărta trenul. Acum era mișcarea lui Boon. Ar fi trebuit să spună ceva, ar fi trebuit să înceapă. Reușise să curețe terenul și să mă aibe pe mine în puterea lui, cel puțin pînă în momentul cînd Mătușa Callie avea să înceapă să se întrebe unde aveam să iau eu masa de prînz. Vreau să spun, Boon nu știa că n-avea nevoie să spună nimic altceva decît poate să mă anunțe că am plecat, și chiar nici asta — destinația — nu conta. Nu învățase nimic nou despre ființele omenești, și după toate aparențele uitase chiar și ceea ce trebuie să fi știut vreodată despre băieții tineri.

Și acum Boon însuși habar n-avea cum să înceapă. Se rugase cerului să-i dea noroc și imediat, cu prima poștă ai fi putut spune, i se acordase mai mult decît se pricepea el să folosească. Poate că și-a mai spus pînă acum că Fortuna e o cumătră ușurată, una care nu se scumpește niciodată ci dăruiește cu amîndouă mîinile, fie lucruri bune, fie rele; poate mai multe din primele decît ai crede (și poate pe bună dreptate) că meriți; mai multe din celelalte decît poți să duci. Așa și cu Boon. Așa că tot ce-a spus el a fost, «Și așa».

Dar nici eu nu l-am ajutat. Cel puțin atîta m-am răzbunat și eu. Bine, bine, răzbunare pe socoteala cui? Nu pe Boon, bine înțeles: pe mine, pe rușinea mea; poate pe Tata și pe Mama care mă părăsiseră în ghiarele acestei rușini; poate pe Bunicul, al cărui automobil făcuse posibilă această rușine; cine știe? poate pe Mr. Buffaloe însuși — somnambulul acela pierdut în visuri, lovit de delirul divin care pusese în mișcare totul cu doi nevinovați ani mai înainte. Însă mi-era milă de Boon

pentru că avea atât de puțin timp. Trecuse de unsprezece acum; Mătușa Callie avea să înceapă să mă aștepte îndărăt în câteva minute, nu pentru că ar fi știut că n-avea cum să ne ia mai mult de zece minute ca să ajungem îndărăt acasă după ce-l auzise pe Douăzeci și Trei șuierînd cînd trecea de barieră, ci pentru că ea însăși avea să se agite într-o nerăbdare nestăpînită să ne vadă că am stat la masă și că am plecat spre McCaslin; ea se născuse la țară și încă și acum prefera viața de țară. Boon nu mă privea. Avea grijă să nu se uite la mine «Trei sute de mile», a spus. «Bună treabă că s-a gîndit cineva să inventeze trenurile. Dacă ar fi trebuit să se ducă cu căruța cu catîrîi cum se făcea pe vremuri, n-ar fi ajuns acolo nici în zece zile, și ce să mai vorbim să se întoarcă în zece zile.»

«Tata a zis că patru zile», am spus.

«Așa e», a spus Boon. «Așa a zis. Poate că avem patru zile timp să ne întoarcem acasă, da chiar și așa nu înseamnă că avem o veșnicie.» Ne-am întors la mașină și ne-am urcat. Dar n-a pornit-o. «Poate că cînd se-ntoarce Patronu în ze- în patru zile are să mă lase să te învăț cum să umbli cu asta. Acuma te-ai făcut și tu mare. Da p-ormă tu și știi. Te-ai gîndit vodată la asta?»

«Nu», am spus. «Pentru că n-o să mă lase.»

«De, n-ai nici un zor. Ai oricum patru zile în care el poa să se răzgîndească. Da eu tot zic că mai de grabă o să fie zece.» Încă nu făcea nici o mișcare ca să pornească mașina. «Zece zile», a spus. «Cît de departe crezi tu că poate s-ajungă automobilu ăsta în zece zile?»

«Tata a zis că patru», am spus eu. -

«Bine și-așa», a spus el. «Cît de departe în patru zile?»

«N-am cum să știu nici asta», am spus. «Pentru că nu-i nimeni pe aici care să afle și să-mi spuie.»

«Bine», a spus el. A pornit mașina dintr-o dată și a dat înapoi și a întors, mergînd repede, repede chiar de la început, dar nici spre casă nici spre pompa de benzină a lui Mr. Rouncewell.

«Credeam că mergem să luăm benzină», am spus.

Mergeam repede. «M-am răzgîndit», a spus Boon. «Văd eu de asta cînd o fi să plecăm la al-de McCaslin după masă. Așa că cîștigăm benzina aia care n-o să se mai evapore stînd așa de geaba.» Eram acum pe o uliță, înaintînd cu viteză printre cocioabele negrilor și grădinile de zarzavat și curțile cu pui de găină, și puii și cîinii săreau în toate părțile disperați din praf tocmai la vreme, pe urmă am ieșit din uliță și am dat într-un cîmp viran, un maidan scrijilat ușor cu urme de cauciucuri dar nu și de copite; și acum l-am recunoscut: era autodromul pe care și-l făcuse singur Mr. Buffaloe, locul în care-l izgonise legea colonelului Sartoris acum doi ani și unde-l învățase pe Boon să conducă automobilul. Și eu tot nu înțelegeam cînd Boon a zmucit mașina să se oprească și a spus, «Treci aici în locul meu.»

Așa că pînă la urmă tot am întîrziat la masă; Mătușa Callie ieșise deja pe veranda din față, cu Alexander în brațe și țipa la Boon și la mine înainte chiar ca Boon să fi oprit mașina ca să mă dau jos. Pentru că Boon mă bătuse pînă la urmă în luptă cinstită; era evident că nu uitase chiar tot ce-și mai aducea aminte din tinerețe despre cum s-ar spune psihologia băieților. Acum bine înțeles că înțeleg mai bine, și chiar și atunci înțelegeam destul de bine: că alunecarea în ispită a lui Boon și a mea fuseseră nu numai instantanee ci și simultane: începînd chiar din momentul identic în care Mama primise mesajul că murise Bunicul Lessep. Însă ceea ce mi-ar fi plăcut mie să cred era asta: că Boon mă trișase. În orice caz asta-mi spuneam eu atunci: că, bine instalat în spatele acelei bune purtări inviolabile și inexpugnabile concomitentă cu numele pe care-l purtam, plămădit după siluietele cavaleresti ale strămoșilor mei bărbați așa cum îmi fuseseră lăsate moștenire — mai precis, transmise

cu forță — mie însumi prin cuvintele pline de autoritate ale tatălui meu, mai apoi întărite și făcute să fie vulnerabile la rușine prin convingerile pline de iubire ale mamei mele, eu nu făceam altceva decât să-l pun la încercare pe Boon; nu-mi încercam propria virtute, ci pur și simplu puneam la încercare capacitatea lui Boon de a o submina; și, în inocența mea, încrezându-mă prea mult în armura și scutul inocenței, așteptam, ceream, luam în considerare mai mult decât era în stare să suporte acea firavă țesătură. Spun «firavă țesătură» nu ca o aluzie, ci în chip explicit; pentru că am remarcat la vremea mea cât de adesea susținătorii și chiar participanții virtuții își păstrează în mod evident îndoielile grave cu privire la inexpugnabilitatea virtuții luată ca scut de apărare, punându-și credința și încrederea nu în virtute ci mai degrabă în zeul sau zeița în a cărei sarcină cade apărarea virtuții; neglijând virtutea cum s-ar zice ca să se supună înseși zeiței celei mari, astfel ca drept răsplată zeița fie să abată ispita de la ei fie să intercedeze într-un fel sau altul pentru ei. Ceea ce explică o mulțime de lucruri, pentru că am mai remarcat la vremea mea și că zeița care are în sarcină virtutea pare să fie aceeași cu cea care are în sarcină și norocul, dacă nu și nebunia.

Așa că Boon m-a învins cinstit, folosind, așa cum ar trebui s-o facă și o face un gentleman, mânuși. Când a oprit mașina și a spus «Treci în locul meu», am crezut că știu ce avea de gând. Mai făcusem asta și înainte cu patru sau cinci prilejuri conveniente și discrete în curtea Bunicului, eu stînd pe genunchii lui Boon și ținînd volanul și conducînd în timp ce el lăsa automobilul să se miște încet în viteza întâia prin curte. Așa că eram pregătit pentru asta. Eram cum se spune *en garde* și chiar îmi începusem contractul, îmi deschideam gura să spun *Astăzi e prea cald ca să stai pe genunchii tăi. Și pe urmă mai bine să ne întoarcem acasă* când am văzut că el și coborîse din mașină pe partea cealaltă chiar în timp ce-mi vorbea, și sta acolo în picioare cu o mîină pe volan și motorul încă în mers. O secundă sau două încă nu puteam să-mi cred ochilor. «Hai, grăbește-te», a spus. «Poți să te-astepti dintr-o clipă într-alta s-o vezi pe Callie că vine cît o țin picioarele pe ulița aia cu copil cu tot în brațe și mai și zbierînd cu gura pînă la urechi.»

Așa că m-am strecurat în spatele volanului, și cu Boon alături, deasupra mea, peste mine, cu o mîină pe mîna mea ca să-mi schimbe vitezele, cealaltă mîină peste a mea ca să controleze frîna, ne-am mișcat înapoi și înainte pe terenul acela viran bătut de soare, înainte puțin, îndărăt puțin, concentrați, afară din timp. Boon deopotrivă ca și mine, adîncit, pierdut în ceea ce făcea, îndreptîndu-mi cîte o mișcare greșită (asta și era miza pe care jucase, înțelegeți), în afara timpului, dincolo de timp, invulnerabili la timp, pînă cînd ceasul de la tribunal bătînd amiaza la o jumătate de milă depărtare ne-a readus în simțiri, ne-a aruncat înapoi în lumea aspră și iminentă de iluzie și înșelăciune.

«Foarte bine» a spus Boon, «fuga acuma», fără măcar să mai aștepte să mă mișc eu, ridicîndu-mă în brațe pe cînd el însuși se strecura înapoia volanului, și mașina năpustindu-se înapoi peste maidan către casă, și noi vorbindu-ne acum ca de la bărbat la bărbat, mutuali în crima noastră, aliați bine înțeles dar încă nu și de-o vîrstă, asta din cauza inocenței mele; eu chiar începînd să-i spun *Dar acuma eu ce fac? Are să trebuiască să-mi spui* cînd încă o dată Boon a vorbit primul și m-a făcut și pe mine egalul lui: «Te-ai gîndit cum să facem? N-avem prea mult timp.»

«Bine, bine», am spus. «Acuma haide. Să ne întoarcem acasă pînă nu începe Mătușa Callie să zbiere.» Așa că înțelegeți ce vroiam eu să spun despre Virtute? Ai auzit — în orice caz ai să auzi — oameni vorbind despre timpurile de astăzi rele, sau despre generația tînăra de stricați. Nici nu există așa ceva. Nici o epocă a istoriei și nici o generație de ființe omenesti nici n-a fost nici nu este și nici nu va fi vreodată deajuns de mare ca să conțină lipsa de virtute într-un anumit moment dat,

după cum n-ar putea să conțină tot aerul la un anumit moment dat; tot ce pot să facă este să sperie că vor fi atinși cât mai puțin cu puțință din trecerea lor prin timpurile acestea. Pentru că ce păcat că Virtutea nu are — poate nici nu poate avea — grijă de ce e al ei așa cum face Lipsa de Virtute. Poate nici nu poate; ea care celor care se dedică Virtuții nu le poate oferi drept răsplătă decât virtute goală și inodoră și lipsită de gust: în comparație nu numai cu strălucitoarele răsplăți ale păcatului și plăcerii ci și cu abilitatea mereu la pîndă, neabătută, atotpreștiutoare acea incredibilă și fără pereche capacitate de invenție și imaginație — cu care pînă și pașii șovăitori ai copilăriei sînt ghidați cu fermitate și stăruință pe calea înflorată și primăvărată. Pentru că, o, da, mă maturizasem grozav din clipa cînd bătuse ceasul cu două minute mai înainte. Am observat faptul că, cu excepția cîtorva cazuri izolate de ceea ce s-ar putea numi hiper-prematuritate răuvoitoare, copiii, ca și poezii, mint mai degrabă de plăcere decât pentru un profit. Sau cel puțin așa credeam eu că remarcasem pînă atunci, cu cîteva excepții neglijabile implicînd simple acte de autoapărare împotriva unor creaturi (părinții mei) mai mari și mai puternici decât mine. Dar nu mai era așa. Sau oricum acum nu mai era așa. Eram la fel de hotărît ca și Boon și — cel puțin în următorii pași — încă și mai vinovat. Pentru că (înțelesesem asta, nu, știam asta; era evident; Boon însuși recunoscuse asta textual) eram mai deștept decât Boon. Încercasem, simțisem deodată aceeași izbucnire exultantă de febră pe care trebuie s-o fi simțit Faust însuși: că dintre noi doi amîndoi daunați și încă în chip irevocabil, eu eram conducătorul, eu eram stăpînul, patronul.

Mătușa Callie ieșise deja pe verandă, cu Alexander în brațe și țipînd la noi. «Ia-o ușor», i-am spus. «E gata masa? A avut o pană automobilul. Boon l-a reparat. Nici n-am avut vreme să luăm benzină și acuma trebuie să mîncăm repede și să întorc ca să-l ajut să umple rezervorul.» Am intrat în sufrageria din spate. Mîncarea era pe masă. Lessep și Maury începuseră să mînce. Mătușa Callie îi și îmbrăcase (îi îmbrăcase pentru călătoria de șaptesprezece mile ca să mergem la vărul Zack și să stăm acolo patru zile ca și cum ar fi fost vorba să mergem pînă la Memphis; nici nu știu de ce o făcuse, decât poate pentru că n-avusesse nimic altceva de făcut între momentul cînd plecaseră Mama și Tata și clipa cînd să ne așezăm la masă. Pentru că Maury și Alexander mai trebuiau să tragă și un pui de somn înainte de a pleca) însă după cum arăta bluza lui la piept, avea să trebuiască să-l spele iar pe Maury și să-l schimbe.

Chiar și așa, am terminat înaintea lor și m-am dus înapoi (Mătușa Callie tot mai țipa, nu tare pentru că era în casă bine înțeles. Însă ce putea să facă și ea, singură — și negresă pe deasupra — în fața lipsei de Virtute?) peste drum acasă la Bunicul. Ned probabil că plecase în oraș imediat ce pornise automobilul. Însă se întorsese probabil ca să mînce. Trebuia să se întoarcă. Ne-am oprit în curtea din spate. Clipa spre mine. Deseori, de fapt cea mai mare parte a timpului, ochii lui erau parcă roșiatici, ca de vulpe. «De ce nu vrei să rămii acolo?» a spus.

«Le-am promis la niște băieți că mergem mîine și încercăm un loc nou de pescuit pe care-l știe unu' din ei.»

Ned clipea mereu înspre mine. «Așa c-ai de gînd să te duci pînă la McCaslin cu Boon Hogganbeck și de acolo să te întorci și să vii înapoi aci cu el. Numai că are să trebuiască să ai ceva să-i spui lui Miss Louisa ca să te lase să vii înapoi și așa că o să ai nevoie de mine ca să spun și eu ca tine ca să te creadă.»

«Nu», am spus. «N-am nevoie de nimic de la tine. Îți spun doar ca să știi unde sînt și să nu te certe pe urmă pe tine. Nici n-am să am nevoie de loc de tine. Am să stau la vărul Ike.» Înainte ca să fi venit restul din ei, vreau să spun frații mei, cînd Mama și cu Tata întîrziu undeva noaptea tîrziu și Bunicul și Bunica

nu erau nici ei acasă, eu ședeam cu Ned și Delphine. Uneori și dormeam acasă la ei toată noaptea, doar așa să mai schimb. Aș fi putut s-o fac și acum, dacă ar fi ajutat la ceva. Însă vărul Ike ședea singur într-o cameră deasupra prăvăliei lui de fierărie. Chiar dacă Ned (sau oricine altcineva ar fi avut treabă s-o facă) l-ar fi întrebat de-a dreptul dacă fusesem la el acasă sîmbătă noaptea, pînă cînd ar fi apucat să întrebe avea să fie luni, și mă hotărisem repede și din toate puterile să nu mă mai gîndesc la ziua de luni. Vezi, dacă oamenii n-ar mai refuza repede și din toate puterile să se mai gîndească la ziua de luni, Virtutea n-ar mai trebui să treacă prin clipe atît de grele și nerăsplătitoare.

«Aha», a spus Ned. «N-ai nevoie de nimic de la mine. Ești doar așa bun la inimă, ca să mă scutești să-mi mai bat capul și să mă mai necăjesc pentru tine. Să scutești de bătaie de cap și de griji pe oricine ar veni să întrebe de ce nu ești la McCaslin unde ți-a spus tăticu tău să fii». A clipit înspre mine. «Hi hi hi», a spus.

«Bine», am spus. «Spune-i Tatii că m-am dus la pescuit duminică dacă ei tot nu erau acasă. Nu mai pot eu.»

«N-am de gînd să spun la nimeni nimica despre tine», a spus el. «Ce treabă am eu cu tine. E treaba lu Callie cu tine pînă se întoarce mămica ta. Decît dacă ai de gînd să te muți la prăvălie la Mr. Ike la noapte așa cum ziceai.» A clipit înspre mine. «Cînd vine Boon Hogganbeck să te ia?»

«Trebuie să vină acuma», am spus. «Și mai bine să nu afle Tata sau Patronu că tu îi spui Boon Hogganbeck.»

«Îl spun eu Mister destul ca să aibă el dreptul să-mi ceară să-i spun», a spus Ned. «Cu atît mai mult să merite să-i spun.» A spus, «Hi hi hi.»

Vezi și tu, am făcut ce am putut. Sărea proastă erau uneltele pe care le aveam eu la dispoziție. Inocența și ignoranța: nu numai că n-aveam puterea și cunoștințele, n-aveam nici măcar timp deajuns. Cînd soarta, zeii — perfect, Non-Virtutea — îți oferă prilejurile, tot ce mai pot face e să-ți dea loc să te desfășori. Însă cel puțin vărul Ike era ușor de găsit sîmbătă. «Sigur», a spus. «Vino la mine la noapte. Poate că mergem la pescuit mîine — numai să nu-i spui lu taică-tu.»

«Nu, vă rog», am spus. «Nu vin la dumeata la noapte. Mă duc la Ned și Delphine, ca de obicei. Vroiam numai să-ți spun, pentru că nu-i aici Mama să-i spun ei. Adică, vreau să spun, să-i cer ei voie.» Vezi, făceam și eu ce puteam cu ce aveam la dispoziție, cu ce știam și eu. Nu că mi-aș fi pierdut încrederea în succesul final; mi se părea doar că Non-Virtutea își pierdea punîndu-mă doar la încercare timpul atît de necesar și chiar disperat necesar pentru niște scopuri mai importante. M-am întors acasă, fără să alerg; Jeffersonul nu trebuia să mă vadă alergînd; dar totuși cît puteam mai repede fără să alerg. Înțelege și tu, nu îndrăzneam să-l las pe Boon singur în mîinile Mătușii Callie.

Am ajuns la timp. De fapt, Boon și cu automobilul au fost cei care au întîrziat. Mătușa Callie avusese chiar timp să-i schimbe pe Maury și pe Alexander; dacă mai trăsese și un pui de somn după masă fusese probabil cel mai scurt și mai grăbit somn care se pomenise vreodată acasă la noi. Și mai era și Ned acolo, el care n-avea nici o treabă să fie acolo. Nu, nu e adevărat. Vreau să spun faptul că el era acolo era cu totul nelalocul lui; nu faptul că era la noi acasă, pentru că venea des, ci faptul că era undeva unde putea să facă ceva folositor cînd Bunicul și Bunica lipseau din oraș. Pentru că scotea bagajele — coșul cu scutecele și alte mărunțuri personale ale lui Alexander, valizele cu hainele mele și ale lui Lessep și ale lui Maury pentru patru zile, și legătura strînsă într-o cîrpă a Mătușii Callie, aruncîndu-le pe jos claie peste grămadă la poartă și spunîndu-i Mătușii Callie: «Poți să iei loc liniștită și să te mai odihnești nițel. Boon Hogganbeck s-a apucat și a stricat de tot

socoteala aia și cine știe pe unde-o fi să încerce s-o dregă. Dacă vrei cu tot dinadinsu s-ajungi la McCaslin pînă diseară, telefonează-i lui Mr Ballott la grajduri să-l trimită pe Băiatu Thomas cu trăsura și vă conduc eu acolo așa cum trebuie să meargă oamenii ca lumea.»

Și după o vreme a început să se pară că Ned avea dreptate. Se făcuse unu și jumătate (în care timp Alexander și Maury ar fi putut să doarmă) și nici urmă de Boon; pe urmă Maury și Aleander ar mai fi putut să mai fi dormit încă o jumătate de oră pe deasupra; Ned spusese «Ascultă ce-ți spun eu» de atît de multe ori pînă acum că Mătușa Callie se opri să mai țipe în legătură cu Boon și țipa la Ned în schimb pînă cînd el s-a dus și s-a așezat sub boltă mai încolo; ea era tocmai pe cale să mă trimită pe mine să văd ce-i cu Boon și cu automobilul cînd a apărut și el. Cînd l-am văzut, mi-a sărit inima. Își schimbase hainele. Vreau să spun, se bărbierise și pusese nu numai o cămașă albă dar era și curată, cu guler și cravată; și eram sigur că atunci cînd avea să se dea jos din mașină ca să ne ajute pe noi să ne imbarcăm avea să-și țină și haina pe braț și primul lucru pe care Mătușa Callie avea să-l vadă cînd avea s-ajungă la mașină avea să fie bocceluța lui înăuntru pe jos. Eram plin de oroare, dar și de minie (nu față de Boon : asta înțelesesem, descomperisem chiar de la început) ci față de mine însumi, care ar fi trebuit să fi știut, să mă fi așteptat la asta pentru că știusem (înțelesesem și asta acum) toată viața că cine avea de a face cu Boon avea de a face cu un copil și nu numai că trebuia să facă față dar chiar și să anticipeze toanele lui imprevizibile; nu de nebunia pe care o reprezenta faptul că Boon era lipsit de cele mai elementare rudimente ale bunului simț, ci de rușine că nu fusesem în stare să anticipez, să presupun că aveau să-i lipsească, spunînd, plîngînd celui Cîneva cine-o fi el pe care-l acuzi în asemenea momente de criză *Nu-Ți dai seama că eu n-am decît unsprezece ani? Cum poți să Te aștepți din partea mea să fac toate astea cînd n-am decît unsprezece ani? Nu vezi că-mi pui în cîrcă mai mult decît pot să duc?* Însă în clipa următoare, furie și împotriva lui Boon; nu că stupiditatea lui ne zădărniciuise escapada cu automobilul pînă la Memphis (e adevărat, Memphis ca destinația noastră nici nu fusesse pomenit, nici aici în ce ți-am povestit pînă acum și nici între Boon și mine. De ce-ar fi fost? Unde altundeva ar fi putut să mergem? De fapt, unde altundeva ar fi putut să vrea să se ducă oricine aici, în Mississippi-ul de nord? Cine știe ce ființă încărcată de ani și cu viața sfîrșită pe patul lui sau al ei de moarte ar mai fi putut să-și închipuie sau să se teamă de o destinație mai îndepărtată, însă aceste ființe nu erau nici Boon și nici eu). De fapt, în momentul acela aș fi vrut să nu fi auzit niciodată în viața mea nici de Memphis nici de Boon și nici de automobile; eram acum de partea colonelului Sartoris întru a-i stîrpi și pe Mr Buffaloe și visul său de pe fața pămîntului chiar din clipa în care încolțise acest vis. Mînia mea față de Boon venea de la faptul că el distrusese, năruise dintr-o singură lovitură copilărească asemenea izbitorii orbești cu piciorul a unui copil construcția precară și febrilă a minciunilor și promisiunilor mele false și a jurămintelor mele strîmbe; dînd la iveală înșelăciunea cu picioare de lut pentru care-mi pusese zălog — de fapt, îmi damnasem — sufletul; sau poate dezvăluirea adevăratei, sordidei lipse de valoare a sufletului pentru care fusesem destul de van ca să-mi închipui că diavolul avea să plătească ceva: ca și cum ți-ai pierde fecioria prin cine știe ce neșansă, neatenție meschină, cum ar fi fost pentru că n-ai dat atenție încotro te îndreptei, neștiutor nici măcar de plăcere, cu atît mai puțin de păcat. Pe urmă chiar și mînia îmi trecuse. Nimic nu mai rămăsese, nimic. Nu mai vroiam să merg nicăieri, să mai fiu undeva. Vreau să spun, nu mai vroiam să mai fiu *fiind* undeva. Dacă ar fi fost să mai fiu ceva, aș fi vrut să fi fost. Îmi spuneam, și credeam ce spuneam (știu că o credeam pentru că am spus-o de o mie de ori de atunci și tot o cred și sper s-o mai spun de o mie de ori în

viața mea și desfid pe oricine să spună că n-o cred) *N-am să mai mint niciodată. E prea multă osteneală. E ca și cum ai vrea să proptești o pană să stea dreaptă într-o farfurioară cu nisip. Niciodată nu poți să spui c-ai ajuns la capăt. N-ajungi să-ți tragi sufletul. Nu termini niciodată. Nici nu poți să dai la o parte nisipul, așa ca să spui că nu mai are rost să încerci.*

Numai că nu s-a întâmplat nimic. Boon a coborât din mașină, fără haină. Ned se și apucase să încarce valizele și coșurile și bocceluțele în automobil. A spus mohorât: «Hi hi hi.» A spus, «Hai, dați-l drumu așa ca s-o stricați și să mai ai și vreme s-o dregi și să te și întorci în oraș pînă nu se întunecă.» Așa dar vorbea cu Boon acum. A spus, «Te mai întorci în oraș pînă pleci?»

Atunci Boon a spus, «Să plec unde?»

«Să pleci și tu la masă», a spus Ned. «Unde se duce oricine cu capu pe umeri ca să facă ce seara la apusu soarelui?»

«A», a spus Boon. «Ai tu grijă de mîncarea ta. E singura mîncare de care să-ți faci tu grijă s-o măninci.»

Am urcat în mașină și am pornit, eu în față cu Boon și restul în spate. Am traversat Piața plină de oameni pentru că era sîmbătă după masă, și pe urmă eram afară din oraș. Însă tot acolo eram. Vreau să spun, că nu eram cîștigați cu nimic. În curînd aveam să ajungem la rîspîntia care ducea acasă la vărul Zack, și aveam să mergem pe urmă mai departe în direcția care nu trebuia. Și chiar dacă am fi mers în direcția în care trebuia, încă n-am fi avut mîinile libere; cîtă vreme îi mai aveam încă pe Mătușa Callie și pe Lessep și pe Maury și pe Alexander pe bancheta din spate, însemna că n-am fi scăpat decît de Ned care să fie acolo unde nu s-ar fi așteptat nimeni să-l vadă fiind, și spunînd Hi hi hi și Te întorci în oraș pînă să. Boon nici măcar nu se uitase la mine, și nici eu la el. Nici nu-mi spusese vreun cuvînt; poate că-și dădea seama că mă speriasse cu cămașa curată și gulerul și cravata și bărbieritul ziua în amiaza mare și tot restul aureolei trădătoare de călătorie, plecare, separare, despărțire; înțelesese că eram nu numai speriat ci și mînios că mă arătasem vulnerabil la frică; mergînd înaintea, drumul scăldat în soare de după amiază devreme întinzîndu-se în fața noastră cale de șaptesprezece mile în cursul căroră trebuia să se decidă ceva, să se ajungă la o înțelegere între noi toți; trecînd printre ogoarele luminoase primăvărâtece, praful stîrnindu-se și încolăcindu-se în urma noastră afară de cazul că trebuia să încetăm la vreun pod sau pe cîte o porțiune nisipoasă unde să mergem cu viteza întîia; șaptesprezece mile care n-aveau să dureze la nesfîrșit chiar dacă erau șaptesprezece, cifrele de pe pietrele de marcaj scăzînd mult prea repede în vreme ce ceva trebuia să se facă, să se hotărască tot mai repede și tot mai curînd și eu nu știam încă ce; sau poate doar ceva să se spună, un glas, un zgomot, un sunet omenesc, într-un cît orice faptă necurată ar fi putut să nască sau să smulgă din tine Lipsa de virtute după aceea, însingurarea, solitudinea, tăcerea n-ar fi trebuit să facă parte din asta. Însă cel puțin Boon a încercat. Sau poate că și pentru el era doar tăcerea și orice ne-tăcere ar fi fost mai bună oricît de nebunească și oricît de cu mult dinainte zădărnicită. Nu, era ceva mai mult decît asta; mai aveam mai puțin de jumătate din distanță de străbătut acum și ceva trebuia să se facă, să se pornească, să se declanșeze.

«Așa, mai zic și eu, uite ce frumoase sînt drumurile acum, orișunde, chiar și mai departe de Yoknapatawpha. Nici că ți-ai mai putea dori un drum mai bun pentru o călătorie mai lungă cum ar fi o înmormîntare cu automobilul sau ceva decît ai aici drumu ăsta. Cît de departe crezi că poate s-ajungă automobilul ăsta de acum și pînă la apusu soarelui?» Înțelegi? nu se adresa nimănui anume, ca unul care se înecă zvîcnindu-și disperat o mîină la suprafață sperînd c-are să găsească acolo un fir de pai. Și n-a găsit nici unul.

«Ce știi eu», a spus Mătușa Callie de pe bancheta din spate, cu Alexander în brațe, care adormise încă de când ieșisem din oraș, și nici nu merita o plimbare cu mașina de o milă, cu atât mai puțin de șaptesprezece. «Și nici tu n-ai de unde să afli, decît dacă n-ai de gînd să stai acolo pe scaunul ăla al tău din față încheiat în grajd în curtea lui Patronul la noapte.»

Acuma aproape că izbîndisem. «Adică vrei —» a spus Boon, vorbind dintr-o parte a gurii, exact deajuns de tare cît să-l aud eu, țintind exact spre urechea mea dreaptă ca și cu o pușcă sau o săgeată sau poate un pumn de nisip spre o fereastră închisă.

«Taci din gură», am spus, exact ca și el. Lucrul cel mai simplu și mai laș ar fi fost să-i spun deodată să oprească și cînd el avea să oprească, să sâr din mașină, fugind încă din primul moment, punînd-o pe Mătușa Callie în fața alternativei de o fracțiune de secundă sau de a-l părăsi pe Alexander în minile lui Boon ca să încerce să mă fugărească pe mine în tufisuri, sau să rămînă cu Alexander și să mă urmărească doar cu țipetele. Vreau să spun să-i spună lui Boon să meargă înainte și să-i lase pe ei acasă și eu să sâr de la marginea drumului și să urc iar în mașină atunci cînd avea să treacă el la întoarcerea spre oraș sau spre orice altă direcție opusă tuturor celor care aveau să-mi știe lipsa și să aibă vreo autoritate asupra mea; calea lașului, așa că de ce n-am apucat pe ea, eu care eram deja un mincinos confirmat, damnat deja de pe urma înșelăciunii; de ce n-am mers pînă la capăt să fiu și laș pe deasupra; să ajung și eu irevocabil și iremediabil cum ajunseser Faust? glorificîndu-mă în josnicie, să-l fac, să-l constrîng pe noul meu Stăpîn să mă respecte pentru desăvîrșirea mea chiar dacă mă disprețuia pentru micimea mea? Numai că n-am făcut-o. N-ar fi reușit, unul dintre noi trebuia oricum să dea dovadă de simț practic; chiar dacă am fi fost siguri că Boon și cu mine aveam să fim departe pe drumul nostru înainte ca verișoara Louisa să fi putut să trimită pe cineva la cîmp unde avea să fie vărul Zack la ora trei după masă la vremea semănăturii, și chiar dacă am fi fost siguri că vărul Zack n-ar fi putut să ne ajungă pe calul lui; nici n-ar fi încărcat; ar fi călărit direct în oraș și după ce ar fi stat de vorbă cîte un minut cu Ned și cu vărul Ike, ar fi știut exact ce să facă și ar fi și făcut lucrul respectiv, folosindu-se de telefon și de poliție.

Ajunsesem. Am coborît și am deschis poarta (aceiași stîlpi de poartă din vremea bătrînului Lucius Quintus Carothers; vărul tău de acuma Carothers are acum acolo un paznic așa că automobilele pot să treacă, pentru că ele n-au copite) și am mers pe alea spre casă (mai există și acuma: două camere din bușteni peticiți cu pămînt, jumătate domiciliu și jumătate fortăreață pe care bătrînul Lucius a venit cu sclavii și cîinii lui de vînătoare peste munți din Carolina în 1813 și-a construit-o; mai există și acum pe acolo pe undeva, ascunsă în dosul peretilor de lemn și al Renașterii grecești și al sculpturilor aduse cu vaporul pe care femeile cu care s-au însurat Edmonds-ii succesivi i le-au adăugat).

Verișoara Louisa și toți ceilalți de acolo ne auziseră apropiindu-ne și (în afară probabil de cei pe care vărul Zack ar fi putut să-i vadă de pe calul lui) erau strînși cu toții pe veranda din față și pe trepte și în curte cînd am tras în fața scăriilor și am oprit.

«Foarte bine», a spus Boon, și de data aceasta vorbind dintr-o parte a gurii: «tu o vrei.» pentru că, așa cum ați spune voi astăzi, asta era; nu mai era de loc timp, ca să nu mai vorbim de posibilitatea de a ne sfătui numai noi între noi, ca să descoperim vreo urmă măcar — cît de mică — de ceea ce era o necesitate disperată să știm. Pentru că noi — el și cu mine — eram atît de novici în treaba asta, înțelegi. Eram mai rău decît niște simpli amatori: inocenți, inocenți desăvîrșiți în furtul de automobile chiar dacă nici unul dintre noi nu i-ar fi spus furt într-un cît intenționam să-l aducem înapoi teafăr; și chiar, în cazul că oamenii, lumea (Jeffersonul

în orice caz) ne-ar fi lăsat în pace, fără să i se fi simțit lipsa. Chiar dacă aş fi putut să-i răspund în cazul că el m-ar fi întrebat. Pentru că era chiar mai rău pentru mine decât pentru el, amîndoi eram disperați însă disperarea mea era mai febrilă, întru cît eu trebuia să fac ceva, și încă repede, era acum o chestiune de secunde, pe cînd tot ce trebuia să facă el era să stea în mașină cel mult ținîndu-și degetele încrucișate. Și eu nu știam ce să fac acum; spusese deja mai multe minciuni decât m-aș fi crezut în stare să inventez, și mi le văzusem crezute sau cel puțin acceptate cu o consecvență care mă lăsase cu gura căscată dacă nu chiar de-a dreptul înspăimîntat; eram în situația bătrînului negru care spusese « Iacă-tă-mă, Doamne. Dacă Tu vrei ca eu să fiu mîntuit, atunci acuma ai cel mai bun prilej pe care l-ai avut vreodată și prilejul ăsta stai aici și se uită la Tine. » Eu îmi folosisem armele, și chiar și pe ale lui Boon. Dacă Lipsa de Virtute încă îi mai dorea pe vreunul din noi ca pradă, acuma era rîndul ei.

Ceea ce ea a și făcut. A luat chipul vărului Zachary Edmonds. El a ieșit în ușa din față în clipa aceea și în aceeași clipă am văzut un băiețuș negru în curte ținînd de căpăstru calul lui de călărie. Înțelegi ce vreau să spun? Zachary Edmonds, pe care Jeffersonul nu-l văzuse niciodată într-o zi de lucru din ziua primelor arături în martie și pînă la băgarea recoltei în hambare în iulie, fusese în oraș în dimineața aceea (ceva urgent în legătură cu morăritul) și trecuse și pe la prăvălia vărului Ike doar la cîteva minute după ce fusesem și eu pe acolo; ceea ce, măsurînd corespunzător și exact ceasul și mai bine de care Non-Virtutea avusese nevoie ca să-l bărbie-rească pe Boon și să-i schimbe cămașa, fi dăduse vărului Zack exact timpul necesar să ajungă călare pînă acasă la el și să coboare de pe cal în fața ușii cînd ne auzise venind. A spus — către mine: « Tu ce faci aici? Ike spunea că rămiți în oraș peste noapte și că te duce la pescuit mîine dimineața? »

Așa că bine înțeles că Mătușa Callie a început să țipe și așa că eu n-am mai avut nevoie să spun chiar nimic, chiar dacă aş fi știut cît de cît ce să spun. « La pescuit? » a zberlat ea. « Duminică? Dacă tăticu-su ar mai auzi și asta, ar sări din tren chiar în secunda asta fără să se mai oprească să mai și telegrafieze ! Și și maică-sa ! Că Miss Alison nici nu i-a spus să rămînă în oraș nici cu Mister Ike nici cu cine-o fi ! I-a spus frumos să vină aici și cu mine și cu copiii aștilalți și că dacă nu e cuminte, Mister Zack să aibe grijă să fie ! »

« Bine, bine », a spus vărul Zack. « Mai tacă-ți gura cu zbieretele astea; nici n-aud ce spune el. Poate că s-o fi răsîndit. Așa? »

« Ce vă rog? », am spus. « Da vă rog. Vreau să spun, nu vă rog. »

« Adică ce? Stai aici sau te duci îndărăt cu Boon? »

« Da, vă rog », am spus. « Mă întorc îndărăt. Vărul Ike a spus că să te întreb dacă am voie. » Și Mătușa Callie a început să zbiere iar (nici nu se opri de fapt, decât poate ca să tragă odată aer în piept atunci cînd îi spuse vărul Zack) dar asta a fost tot; ea încă mai zbiera și vărul Zack spunînd :

« Stai, stai, taci din gură. Mi-ai împuiat urechile. Dacă nu-l aduce Ike mîine trimit eu după el luni. » M-am întors la mașină; Boon și pornise motorul.

« Ptiu, dracu să mă ia », a spus, nu tare dar cu un respect desăvîrșit, chiar și cu puțină teamă.

« Haide », am spus eu, « haide să plecăm de aici. » Am pornit, lin dar repede, mai repede, îndărăt pe alee spre poartă.

« Adică poate că lucrăm în pierdere, dacă-ți risipim toată asta doar pe-o plimbare cu mașina », a spus. « Poate c-aș face mai bine să te bag într-o chestie de unde să iasă și bani. »

« Tu vezi de mașină » am spus. Pentru că cum aş fi putut să-i spun, cum să i-o spun? *Sînt obosit mort de minciună, să tot trebuiască să mint.* Pentru că știam, înțele-

geam acum că de abea începuse ; n-avea să se mai termine, nu numai că n-aveau să se sfîrșească minciunile pe care aveam să continui să fiu obligat să le spun numai ca să le apăr pe cele pe care le spuseseam deja, ci și că n-aveam să mai scap niciodată de cele vechi pe care le folosisem și le epuizasem.

Ne-am întors în oraș. De data asta am mers repede ; dacă mai erau acum peisaje, nimeni din automobil nu mai avea ochi pentru ele. Se apropia ora cinci acum. Boon a spus, încordat și grăbit, dar complet stăpîn pe el însuși : « Trebuie să-l lăsăm să se mai liniștească puțin. M-au văzut plecînd din oraș ca să vă duc pe voi la McCaslin ; au să mă vadă întorcîndu-ne numai tu și cu mine singuri ; se așteaptă să mă vadă că bag mașina la locu ei în casa trăsorii la Patronu. Pe urmă, trebuie să ne vadă pe mine și pe tine, da pe fiecare separat, că ne plimbăm pe ici pe colo ca și cum n-ar fi nimic. » Dar eu cum aș fi putut să-i mai spun și asta ? Nu. *Hai să mergem acuma. Dacă mai trebuie să mai spun alte minciuni, cel puțin să le spun față de străini.* El vorbea înainte : « — mașină. Cum zicea că dacă ne mai întoarcem prin oraș înainte de a pleca ? »

« Ce ? Cine a zis ? »

« Ned. Acasă, chiar înainte de a pleca. »

« Nu țin minte », am spus. « Ce ziceai de mașină ? »

« Că unde-o lăsăm. Cîtă vreme eu dau un tur prin Piață și tu te duci acasă și-ți iei o cămașă curată sau ce mai ai nevoie. A trebuit să le las pe toate la McCaslin, ții minte. Și pe ale tale. Adică, pentru cazu că-și bagă nasu vreun isteț care s-o întîmpla să treacă. » Știam amîndoi la cine se gîndea.

« De ce nu-l încui în garaj ? »

« Păi n-am cheia », a spus. « Eu n-am decît lacătu. Patronu mi-a luat cheia azi-dimineață și a descuiat lacătu și i-a dat cheia lui Mr. Ballott s-o țină el pînă se-ntoarce el. Eu trebuie să bag mașina înăuntru la loc cum mă-ntorc de la McCaslin și închid lacătu și Patronu-i telegrafiază lu Mr. Ballott cu ce tren vine, să descuiе ușa ca să pot eu să mă duc să-i aștept. »

« Atunci o să trebuiască să riscăm », am spus.

« Da, o să trebuie să riscăm. Poate acuma că Patronu și Miss Sarah au plecat d-acasă, nici Delphine n-are să mai dea ochii cu el pînă luni dimineață. » Așa că ne-am luat riscul. Boon a băgat mașina în garaj și și-a scos bocceluța și haina de unde le ascunsese în pod și s-a mai întins odată și a scos o pînză de cort împăturită și și-a băgat bocceluța și haina pe jos la bancheta din spate. Canistra cu benzină era gata pregătită ; un bidon nou-nouț de cinci galoane pe care Bunicul îl pusese pe tîni-chigiul care-i făcuse cutia de unelte să i-l refacă mai mult sau mai puțin complet pînă cînd era ermetic închis, pentru că Bunicii începuse pe vremea aceea să nu-i placă mirosul de benzină, pe care n-o folosisem încă niciodată pentru că automobilul nu mersese niciodată atît de departe ; și erau deja în cutia de unelte laolaltă cu uneltele pentru schimbare cauciucul și cu cheile care erau de la început ale mașinii, și lanterna și securea și lopata și colacul de sîrmă ghimpată cu greutatea și pe care i le adăugase Bunicul, și cu găleata de tablă cu care să se umple radiatorul cînd treceam prin vaduri sau rîpe. A pus bidonul (era plin, poate că asta fusese ceea ce-i luase timpul în plus înainte de a veni să ne ia) în spate și a desfăcut pînză, nu întinzînd-o de tot ci numai aruncînd-o mototolită la spate pînă cînd totul era ascuns, pînă se părea că e doar o pînză mare de cort pusă acolo alandala. « Îl împingem și pe-al tău acolo, tot așa », a spus. « Atunci o s-arate doar ca o bucată de pînză de cort pe care ne-a fost lene s-o mai strîngem. Da tu mai bine du-te acasă și ia-ți o cămașă curată și vino-ncoace îndărăt și-așteaptă-mă pe mine. Nu-ntîrzi ; mă fîții și eu puțin prin Piață pentru cazu că lke se-apucă să mai se intereseze și el de cîte una-alta. Și p-ormă am întins-o. »

Am închis ușa. Boon și apucase să petreacă lacătul prin cîrlig. « Nu », am spus; nici n-aș fi putut să spun de ce anume, atît de repede progresam pe calea răului. « Pune-l mai bine la tine în buzunar. »

Însă el știa de ce ; mi-a și spus. « Te cred c-ai dreptate », a spus. « Prea am trecut prin multe pînă acuma ca să mai riscăm să vină cine mai știe cine și să tragă lacătul să-l încuie că-și zice că l-am uitat eu așa. »

M-am dus acasă. Era exact peste drum. Acum acolo e o pompă cu benzină, și locul unde a fost casa Bunicului a fost parcelat în camere mobilate, destul de prețuroase, de închiriat. Casa era goală, nu încuiată, bine înțeles, pentru că în zilele acelea inocente nimeni nu s-ar fi gîndit în Jefferson să încuie o casă din care pleca. Abia trecuse de ora cinci, nici nu se apropia apusul soarelui, și totuși ziua era terminată, încheiată ; casa goală, tăcută, nu era pustie de loc ci plină de niște prezențe asemănătoare unuia care-și ține respirația ; și dintr-o dată m-a cuprins un dor nemaipomenit de mama ; nu mai vroiam deloc să continui așa, nu mai aveam nici un chef de liber arbitru ; vroiam să mă întorc înapoi, să las totul baltă, să mă retrag în siguranță, să fiu la adăpost de felul de decizii și hotărîri al căror revers era obligația de a fura un automobil. Dar acum era prea tîrziu. Alesesem deja, fusesem ales ; dacă tot îmi vindusem sufletul lui Satan pentru o farfurie de supă, cel puțin acuma s-aștept farfuria de supă, și s-o și mănînc ; și Boon însuși mă avertizase aproape ca și cum ar fi știut dinainte că aveam să trec prin momentul acesta de slăbiciune și șovăială în casa deșartă și mă prevenise : « Prea am trecut prin multe acuma, ca să mai lăsăm te miri ce să ne oprească. »

Hainele mele — bluze curate, pantaloni, ciorapi, periuța de dinți — erau acuma la McCaslin. Sigur, erau și altele în sertare, mai puțin periuța de dinți, despre care în absența Mamei aș fi putut să pariez cu certitudinea ciștigului că nici Mătușa Callie, nici verișoara Louisa n-aveau să-și aducă aminte. Dar n-am luat haine, n-am luat nimic ; nu pentru c-aș fi uitat ci pentru că probabil că nici n-avusesem de gînd să-mi iau. Am intrat doar în casă și am stat chiar îndărătul ușii exact deajuns de mult timp ca să-mi dovedesc mie însumi că între Boon și mine nu eu aș fi acela care trădase, și pe urmă am trecut iar drumul înapoi și am trecut prin curtea Bunicului pînă la curtea din spate. Și nici Boon nu era cel care să ne fi dat de rușine ; începusem să aud motorul torcînd încet încă înainte de a fi ajuns la grăjd. Boon era deja instalat în spatele volanului ; cred că automobilul era chiar băgat în viteza întîia. « Unde ți-e cămașa cea nouă ? » a spus. « Ei, lasă acuma. Îți cumpăr eu alta la Memphis. Haide. Acuma putem s-o luăm din loc. » A tras mașina înapoi afară din garaj. Lacătul atîrna iar în cîrligul desfăcut. « Haide, odată », a spus. « Nu mai pierde vremea să-ncui. Și așa am întîrziat o grămadă. »

« Nu », am spus. N-aș fi putut să explic nici atunci de ce ; cu lacătul încuiat petrecut prin cîrligul ușii închise, ar fi părut că automobilul e în siguranță înăuntrul. Și așa ar fi și fost : toate astea doar un vis din care m-aș fi putut deștepta a doua zi dimineată, poate chiar acuma, în clipa următoare, să mă regăsesc teafăr, salvat. Așa că am închis ușa și am încuiat lacătul și am deschis poarta curții, ca Boon să poată ieși și am închis și poarta și m-am urcat în mașină, mașina deja pornită la drum — de fapt nici nu s-ar fi putut spune că se oprire vreo clipă cu totul. « Dacă o luăm pe din dos, nu mai avem nevoie să trecem prin Piață », am spus. Și el a spus iar :

« Acuma-i prea tîrziu. Acuma ei nu mai pot să ne facă nimic, decît să ție după noi ». Dar n-a țipat nimeni. Nici chiar cînd lăsasem Piața în urmă, tot nu era încă prea tîrziu. Hotărîrea cu adevărat irevocabilă era încă la cale de o milă în fața noastră, acolo unde drumul către McCaslin se bifurca din drumul înspre Memphis, unde aș fi putut să spun *Stai. Lasă-mă să cobor* și el ar fi făcut-o. Mai mult : aș fi putut să spun *M-am răzgîndit. Du-mă înapoi la McCaslin* și știam că ar fi făcut și asta. Pe urmă

dintr-o dată am știut că dacă aș fi spus *Întoarce. Am să iau cneia de la Mr. Ballott și încuiem automobilul ăsta la loc în casa trăsurii unde Patronu-și închipuie că e de acuma* și el ar fi făcut-o. Și mai mult încă : că el ar fi vrut ca eu să spun asta, se ruga de mine în tăcere să spun asta : și el și eu înspăimântați amîndoi nu atît de îndrăzneala lui personală, ci de imprudența noastră mutuală, aliată, și că Boon știa că el n-avea tăria să reziste față de a lui așa că trebuia să se bizuie pe tăria și simțul meu al dreptății. Înțelegi? Ce-ți spuneam eu despre Non-Virtute? Dacă lucrurile ar fi stat invers și eu m-aș fi rugat în tăcere de Boon să întoarcă, eu aș fi putut să mă sprijin pe virtutea și mila lui, în timp ce cel de care se ruga Boon n-avea nici una nici alta.

Astfel că n-am spus nimic ; răspîntia, ultima mîină firavă, neputincioasă s-a mai întins să mă mîntuie, a zvîcnit și a trecut, a pierit, irevocabilă ; am spus *Foarte bine atunci. M-am prins în joc. Poate că Boon m-a auzit, pentru că eu eram încă stăpînul. Oricum, a lăsat Jeffersonul în urma noastră; Satan avea de acum înainte să-i apere pe credincioșii lui cel puțin de una sau două zile de mîine ; a spus : « La drept vorbind n-aveam de ce să ne facem griji decît de rîpa de la Pîrîul ladului mîine. Pîrîul Huraganu nici nu contează. »*

« Cine-a spus că contează? » am spus. Pîrîul Uraganului e la patru mile de oraș ; ai trecut peste el atîta de repede de cînd te știi încît probabil că nici nu știi cum îi zice. Dar oamenii care-l traversau pe atunci știau. Peste pîrîul propriu zis era un podeț de lemn dar chiar și în toiul verii pînă s-ajungi la el trebuia să treci printr-o sumedenie de gropi pline de noroi.

« Asta zic și eu », a spus Boon. « Nici nu contează. Eu și cu Mr. Wordwin am trecut prin el în ziua aia anu trecut și nici măcar n-am avut nevoie de scule : numai o lopată și o secure pe care Mr. Wordwin le-a împrumutat de la o casă la vreo jumă de milă mai încolo, și care acuma c-ai adus vorba despre ele nici nu cred că le-a dat înapoi. Da cred mai de grabă că omu a venit și și le-a luat îndărăt el singur a doua zi. »

Aproape că a avut dreptate. Am trecut prin prima linie de gropi și chiar și peste podeț. Însă cealaltă groapă ne-a oprit. Automobilul a icnit o dată, de două ori, s-a încontrat și a rămas cu roțile învîrtindu-se în gol. Boon n-a pierdut de loc vremea, de la început scoțîndu-și pantofii (am uitat să spun că și-i și lustruise), și și-a suflecat pantalonii și a intrat în noroi. « Treci la volan », a spus. « Pune-n viteza înțîia și pornește cînd îți spun eu. Haide. Știi foarte bine cum faci ; ai învățat de-abia azi dimineață. » Am trecut la volan. El nici măcar nu s-a oprit să scoată sculele. « N-am nevoie. Ține prea mult pînă le scoatem și le potrivim sub roți și p-ormă le punem la loc, și nouă ne e de grabă. » Adevărul e că nici n-avea nevoie. Era un gard de scînduri la marginea drumului ; el îi și smulse scîndura se sus și, vîrît pînă la genunchi în noroi și în băltoace, împinsese capătul scîndurii sub roata din spate și spunea, « Acuma. Dă-i bătaie, » și ridicase-automobilul cu totul și-l împinsese înainte, alunecîndu-l și săltîndu-l, cu forța brațelor lui cum ar veni pînă a dat iar de pămînt uscat, și strigînd la mine, « Acuma oprește ! Oprește ! » ceea ce eu am și făcut, am reușit să fac, și el a venit și m-a împins la o parte și s-a suitel la volan ; nici măcar nu s-a oprit să-și tragă pantalonii în jos.

Pentru că soarele aproape că-apusese de tot acum ; pînă să ajungem noi la Balenbaugh avea să se facă întuneric aproape, căci acolo aveam să ne petrecem noaptea ; mergeam acuma cît de repede îndrăzneam și curînd eram trecuți de casa lui Mr. Wyatt — un prieten al familiei noastre ; Tata m-a dus acolo la vînătoare de Crăciunul acela — care era la opt mile de Jefferson și încă la patru mile de Fluviu, cu soarele apunînd tocmai în spatele casei. Am mers mai departe ; după o vreme avea să iasă luna, pentru că felinarele noastre cu petrol erau mai bune ca să le arate altora că vii decît să-ți lumineze ție drumul pe unde să mergi ; cînd dintr-o dată Boon

a spus, « Ce pute așa? Tu ai fost? » Însă înainte ca eu să fi putut nega, el și oprire automobilul dintr-o zmutură, stînd nemișcat o clipă, și apoi întorcîndu-se și întinzînd mîna în spate și trăgînd la o parte pînza de cort aruncată acolo în dezordine peste tot spatele mașinii. Ned s-a ridicat atunci în picioare de jos. Era îmbrăcat în costumul lui negru și cu pălăria și cu cămașa albă și cu butonul de guler de aur fără guler și fără cravată, pe care le purta duminică; avea chiar și valioara mică și uzată (acuma i-ai spune servietă sau mapă) care-i aparținuse bătrînului Lucius McCaslin înainte chiar să se fi născut Tata; în alte împrejurări nu-mi închipui ce ar fi putut să pună înăuntru. Tot ce am văzut eu vreodată în ea era Biblia (și ea de la stră-străbunica McCaslin), pe care el nu era în stare s-o citească, și o sticlă de o jumătate conținînd poate două linguri de masă de whiskey. « Dracu să mă ia », a spus Boon.

« Vreau să merg și eu la plimbare », a spus Ned. « Hi hi hi. »

IV

« Am și eu dreptu să merg la plimbare tot așa ca și tine și ca Lucius », a spus Ned. « Ba chiar mai mult drept. Automobilul ăsta e proprietatea lu Patronu și Lucius nu e nimic decît nepotul lui și tu nici măcar nu ești rudă cu el. »

« Bine, bine », a spus Boon. « Ce spun eu, e că tu ai stat aici ascuns sub pînza asta de cort toată vremea și m-ai lăsat pe mine să mă bag în noroi și să ridic toată mașina asta cu mîinile eu singur. »

« Și dac-ai ști ce zăpușeală-i aici, omule », a spus Ned. « Nici nu știu cum am rezistat. Ca să nu mai zic și că tot trebuia să țin cu mîna lanțu ăsta de aici să nu mă pocnească în cap de fiecare dată cînd tu te hurducai cu mașina, și nu mai spun și că m-așteptam în tot momentul să nu sară dracului în aer gazolina asta sau cum i-oi fi zicînd. Da ce-ai fi vrut să fac? Nu era decît la patru mile de oraș. Ai fi fost în stare să mă trimiți pe jos îndărăt acasă. »

« Acuma sînt zece mile, » a spus Boon. « Ce te face să crezi că n-ai să le faci pe jos pînă îndărăt acasă? »

Am spus, repede, fără să pierd vremea: « Ce, ai uitat? Am trecut pe lîngă Wyatt două mile mai îndărăt. E ca și cum n-am fi decît la două mile de Bay St Louis. »

« N-ai decît », a spus Ned fără să se supere. « Pe jos nici nu-i așa departe de aici. » Boon nu l-a privit prea multă vreme.

« Dă-te jos de acolo și strînge frumos pînza aia de cort să nu ocupe mai mult loc decît trebuie », i-a spus lui Ned. « Și mai și aerisește-o nițel dacă trebuie s-o ținem cu noi în mașină. »

« Asta de la toate zdruncinăturile și hurducăielile astea pe care le-ai făcut tu », a spus Ned. « Vorbești și tu ca și cum aș fi făcut ce nu trebuia să fac numai așa ca să vezi tu că sînt și eu aici. »

Pe lîngă aceasta, Boon a aprins și farurile cînd tot ne oprise și ș-a șters și pe picioare cu un colț de la pînza de cort și și-a încălțat ciorapii și pantofii și și-a tras pantalonii în jos; începuseră să se usuce. Soarele apusese; începeai să simți clarul de lună. Pînă aveam să ajungem la Ballenbaugh avea să fie noapte de-a binelea.

După cîte înțeleg, Ballenbaugh este acum o tabără de pescuit pe care o ține un italian care e în orele libere și bootlegger — în orele libere adică în perioada de cîte o săptămînă sau două cît îi trebuie fiecărui șerif o dată la patru ani pînă înțelege ce vor de la el cu adevărat oamenii despre care și-nchipuie că l-au votat; toată porțiunea aceea din albia riului care a constituit o parte din visul feudal de la început damnat al lui Thomas Sutpen și amplasamentul taberei de vînătoare a maiorului de Spain este acum o parcelare secată; pustietățile pe unde Boon însuși

a vînat în tinerețea lui (sau oricum pe unde era și el de față cînd alții mai breji decît el făceau asta) urși și cerbi și pantere, sînt acum împlînzite în plantații de bumbac sau ogoare de grîne și chiar și din Trecătoarea Wyott n-a mai rămas decît numele.

Chiar și în 1905 mai erau încă niște vestigii de pustietate, deși în marea lor majoritate cerbii și toți urșii și panterele (ca și maiorul de Spain și vînătorii lui) pieriseră ; și bacul de asemenea ; și acum îi spuneam Trecătorii Wyott Podul de Fier, PODUL de fier întru-cît era primul pod de fier și timp de mai mulți ani singurul de acest fel pe care-l avea sau de care auzise districtul Yoknapatawpha. Dar atunci de demult, pe vremea mărnuților noștri regi Chickasaw, Issetibbeha și Mocketubbe și uzurpatorul recigid care s-a intitulat el singur Doom, și cînd a venit și primul Wyott și indienii i-au arătat vadul și el și-a construit prăvălia și și-a făcut bacul și a și botezat trecerea peste rîu după numele lui, aici era nu numai singurul loc de trecere, cale de mile întregi, ci și un centru de navigație ; corăbiile (și cînd erau apele iarna chiar și un mic vapor) îi trăgeau cum se cuvenea la scară lui Wyott, aducînd whiskeyul și plugurile și uleiul și zaharicalele încă de la Vicksburg și ducînd îndărăt bumbacul și blănurile.

Însă Memphisul era mai aproape decît Vicksburgul chiar și cu căruțele cu catîri, așa că s-a construit un drum cît mai direct cu putință de la Jefferson la cotul dinspre miază-zi al bacului lui Wyott, și la fel de direct de la capătul dinspre miază-noapte al bacului pînă la Memphis. Așa că bumbacul și mărfurile au început să vină și să plece pe aici, în convoaie trase de boi sau de catîri ; la care și-a făcut pe loc apariția din senin un uriaș fără origini cunoscute care zicea că l-ar chema Ballenbaugh ; unii spuneau chiar că ar fi cumpărat de la Wyott unica încăpere întunecoasă și pînă atunci pașnică și care constituise laolaltă locuința și prăvălioara, inclusiv orice drepturi pe care (el, Wyott) ar fi considerat că le are la vechea trecere a Chickasaw-ilor, alții spuneau că pur și simplu Ballenbaugh îi dăduse să-înțeleagă (lui Wyott) că rămăsese (el, Wyott) de ajuns de multă vreme prin locurile acestea și că venise timpul să se tragă cu vreo patru mile mai înapoi de la rîu și să se apuce de agricultură.

Oricum, asta e ceea ce a făcut Wyott. Și atunci sihăstria lui micuță pe vremuri pierdută în pustietate a devenit un loc de petrecere de i se dusesse vestea ; a ajuns un dormitor, stație de aprovizionare și cîrciumă pentru negustorii în trecere și pentru echipajele staționare de cărauși cu gura mare și cu suflul tăbăcit care așteptau cu căruțele de o parte și de alta a trecerii, cu atelaje de cîte doi sau trei sau (cînd era cazul) patru catîri gata înhămați, ca să tragă înjurînd căruțele încărcate din greu pe bac de pe un mal, și de pe bac, sus pe malul celălalt. Un loc zgomotos și înfloritor ; și oricum cine se încumeta acolo era bărbat. Oameni solizi poate nu mai mult, pînă cînd colonelul Sartoris (nu vorbesc de bancherul care-și avea gradul prin curtoazie, dobîndit în parte în virtutea dreptului-de moștenire și în parte prin proximitatea față de grad, adică cel care era răspunzător de faptul că Boon și cu mine eram acum unde eram ; vorbesc de tatăl lui, colonelul adevărat, din armata confederală — soldat, om de stat, politician, duelist ; nepoții și verii descendenți colaterali ai unui tînăr de douăzeci de ani din districtul Yoknapatawpha spun că și asasin) și-a construit calea ferată prin mijlocul deceniului al optulea și l-a aruncat în ruină.

Însă nu și pe Ballenbaugh, nici de departe pe Ballenbaugh. Convoaiele de căruțe veniseră să tragă la edec corăbiile de pe rîu, schimbînd numele trecătorii lui Wyott în Bacul lui Ballenbaugh ; drumul de fier a venit și a preluat de la căruțe baloturile de bumbac și deci i-a luat și bacul lui Ballenbaugh, dar atîta tot ; cu patruzeci de ani mai înainte, în cazul unui modest neguțător, Wyott, Ballenbaugh se dovedise pe de-a-ntregul capabil să anticipeze cursul viitorului și să-l folosească în avantajul lui ; acum, în persoana fiului său, un alt uriaș care în 1865 se reîntorsese cu (se

zicea) mantaua căptușită cu bancnote netăiate ale Statelor-Unite, din (zicea el) Arkansas, unde (zicea el) luptase și fusese demobilizat cu citații de curaj într-o unitate de partizani, comandată de cineva al cărui nume n-a mai fost în stare după aceea să și-l amintească vreodată, a dovedit că nu-și pierduse nimic din abilitatea, talentele și omniștiința lui. Înainte vreme, oamenii treceau pe la Ballenbaugh și înnoptau acolo în trecere, acum călătoreau anume spre Ballenbaugh, totdeauna noaptea și adesea în cea mai mare grabă, ca să-i lase lui Ballenbaugh cât mai mult răgaz posibil să ascundă calul sau vaca prin mlaștini înainte de a junge la fața locului reprezentantul legii sau posesorul. Pentru că, pe lângă grupurile de fermieri furioși care veneau pe urmele fără întoarcere ale cailor și vitelor, și șerifii pe cele ale adevăraților ucigași pînă la Ballenbaugh, cel puțin un agent federal de fisc și-a lăsat un șir de urme fără întoarcere pentru că, în timp ce Ballenbaugh senior vindea doar whiskey-ul, acesta de acum îl și făcea; era patronul a ceea ce se înțelege prin termenul eufemistic de acoperire de salon de dans, și pe la mijlocul anilor optzeci Ballenbaugh era pe o rază de mile întregi un termen însemnând oroarea și indignarea; pastorii și doamnele în vîrstă încercau să obțină numirea unor serifi a căror platformă întreagă prevedea izgonirea lui Ballenbaugh, a bețivilor, lăutarilor și cartofurilor și fetelor lui din districtul Yoknapatawpha și dacă ar fi fost posibil și din Mississippi. Însă Ballenbaugh și anturajul său — grajdurile, casa de plăceri, oricum ai fi vrut să-i spui — nu ne-a supărat niciodată pe noi cei care ne țineam în afară; ei nu ieșeau niciodată din limitele lor și nu exista nici o lege care să-l silească pe cineva să se ducă acolo; de asemenea s-ar fi spus că situația (avatarul) lui actuală era atât de rentabilă încît se dusesse zvonul că cel care n-ar fi avut vederi sau ambiții mai mari decît un singur cal bolnav de tignafes sau vreo juncă stearpă nici n-ar mai fi fost bineveniți acolo. Așa că oamenii cu scaun la cap îl lăsau pe Ballenbaugh în pace. Categorie în care în mod sigur intrau serifi, care nu numai că erau cu scaun la cap dar erau și oameni cu familie, și care mai aveau la dispoziție și exemplul agentului federal de fisc care dipăruse în direcția aceea nu prea de demult.

Adică, pînă în vara lui 1886, cînd un pastor baptist numit Hiram Hightower — și el un munte de om, la fel de înalt și aproape la fel de solid ca și Ballenbaugh însuși, care duminicile între 1861 și 1865 fusese unul dintre capelanii militari ai lui Forrest și în celelalte șase zile ale săptămîinii unul dintre cei mai duri și mai agresivi oameni de trupă ai lui — a intrat călare la Ballenbaugh înarmat cu o Biblie și altminteri cu mîinile goale și a convertit întreaga așezare cu pumnii, cîte unul cînd putea, cîte doi sau trei deodată cînd n-avea încotro. Așa că atunci cînd Boon și cu Ned și cu mine ne apropiam de locul acela în acel amurg de mai 1905 Ballenbaugh își desăvîrșea cel de al treilea avatar în persoana unei fecioare în vîrstă de cincizeci de ani; singurul lui copil; o femeie descărnată, înțepată, severă, cărunță ca oțelul care conducea o fermă pe o porțiune de pămînt mînos semănat cu bumbac și porumb și o prăvălioară cu un pod deasupra conținînd un șir de saltele de paie fiecare cu cearceafurile și pernele și păturile ordonate și imaculate pentru adăpostirea vînătorilor de vulpe și de racun și a pescarilor, care (se spunea), reveneau aici a doua oară nu de dragul vînătorii sau al pescuitului, ci pentru masa pe care știa s-o pregătească Miss Ballenbaugh.

Ea ne auzise de altfel. Nu eram noi primii; ne-a povestit după aceea că noi eram al treisprezecilea automobil care trecuse pe acolo în ultimii doi ani, cinci dintre ele în ultimile patruzeci de zile; pierduse pînă acum două găini și probabil că avea să fie silită să țină totul în curte, chiar și cîinii. Ea și cu bucătăreasa și cu un negru ieșiseră deja pe veranda din față, umbrindu-și ochii cu mîinile în fața licăririi fantomatice a farurilor noastre, cînd noi am tras la scară. Nu numai că-l cunostea de mult pe Boon, recunoscuse chiar și automobilul de la început; chiar de pe atunci,

chiar numai după treisprezece exemplare, își formase ochiul pentru mașinile individuale.

« Aha, va să zică tot ați ajuns la Jefferson pînă la urmă », a spus ea.

« Într-un an de zile? » a spus Boon. « Doamne, Miss Ballenbaugh, da automobilul ăsta a fost de o sută de ori mai departe decît pînă la Jefferson de atunci încoace, de o mie de ori. Mai bine să te resemnezi și matale îți spun eu ; trebuie să te obișnuiești și matale cu automobilele ca toată lumea. » Atunci ne-a povestit ea despre cele treisprezece automobile în doi ani, și despre cele două găini.

« Cel puțin ele tot s-au plimbat cu automobilul, așa ori și cîtuși de puțin », a spus ea. « Tot mai mult decît aș putea să mă laud eu. »

« Vrei să spui că n-ai mers niciodată cu automobilu? » a spus Boon. « Ascultă Ned », a spus, « ia sări jos de-acolo și scoate și bagajele alea. Loosh, las-o pe Miss Ballenbaugh să se așeze în față să vadă mai bine. »

« Stai nițel », a spus Miss Ballenbaugh. « Trebuie să-i dau instrucțiuni lui Alice despre masa de seară. »

« Masa poate să mai aștepte », a spus Boon. « Pariez că nici Alice nu s-a plimbat niciodată cu automobilu. Haide, Alice. Cine-i ăsta aici cu tine? Ce, te-ai măritat? »

« Nici nu mă gîndesc să mă mărit », a spus bucătăreasa. « Și nu m-aș gîndi la Ephum chiar dacă m-aș gîndi. »

« Să-l luăm și pe el, oricum », a spus Boon. Bucătăreasa și cu omul acela au venit și s-au urcat și ei, pe bancheta din spate, laolaltă cu bidonul de benzină și foaia de cort împăturită acum. Ned și cu mine ne-am oprit în lumina pe care o arunca ușa rămasă deschisă și ne-am uitat după automobil, după lumina roșie din spate, cum se mișcă în sus pe drum, pe urmă se oprește și dă înapoi și întoarce și vine îndărăt și trece de noi, Boon sunînd și din claxon acum, Miss Ballenbaugh stînd dreaptă și puțin cam teapănă pe scaunul din față, Alice și Ephum pe bancheta din spate și făcîndu-ne cu mîna cînd au trecut pe lîngă noi.

« Hu-hu, măi băiete » i-a strigat Ephum lui Ned. « Uite calu ! »

« Face pe grozavu », a spus Ned ; de Boon spunea. « Mai bine s-ar grozăvi că nu-i p-acea și Patronul Priest. I-ar arăta el. » Mașina s-a oprit și a dat înapoi, și s-a întors iarăși și a revenit spre noi și s-a oprit. După o clipă Miss Ballenbaugh a spus :

« Mda. » Pe urmă s-a mișcat ; a spus grăbită : « Gata acum, Alice. » Așa că am mîncat de cu seară. Și am înțeles și eu de ce se întorceau vînătorii și pescarii. Pe urmă Ned a ieșit cu Ephum și eu i-am prezentat omagiile lui Miss Ballenbaugh și, cu Boon ducînd lampa, am urcat scările spre podul de deasupra prăvălioarei.

« Nu ți-ai adus nimica? » a spus Boon. « Nici măcar o batistă curată? »

« N-am nevoie de nimica », am spus.

« Da, dar nu poți să dormi așa. Uite ce cearceafuri curate. Măcar scoate-ți și tu pantofii. Și mămica ta te-ar pune să te speli și pe dinți cu periuta. »

« Nu m-ar pune de loc », am spus. « Nici n-ar putea. N-am nimic cu care să mi-i spal. »

« Asta n-ar opri-o să te pună, și tu știi foarte bine. Dacă n-ai găsi o periută, ți-ai face tu una sau dacă nu ai ști de ce. »

« Bine, bine », am spus. Mă și lungisem pe saltea. « Noapte bună. » El s-a mai oprit o clipă cu mîna ridicată să stingă lampa.

« E-n regulă? » a spus.

« Taci odată din gură », am spus.

« N-ai decît să spui. Și ne întorcem acasă. Nu acum, da mîine dimineață. »

« Chiar așa de mult ți-a trebuit să înceapă să-ți fie frică? » am spus.

« Noapte bună », a spus. A suflat lampa și s-a lungit pe salteaua lui. Pe urmă a fost numai întunericul de primăvară: broaștele mari cu glasurile de aramă dinspre mlaștină, sunetul pe care-l face pădurea, pădurea cea mare, pustiurile pe unde umblă sălbăticiunile: hîrciogii și iepurii și nurcile și moscul și bufnița mare și șerpii uriași — mocasinii și șerpii cu clopoței — și poate chiar și respirația copacilor și riul însuși trăgîndu-și respirația, ca să nu mai spun nimic despre fantome — bătrînii Chickasaw care botezaseră pămînturile înainte ca albi să fi apucat să-l vadă, și albi de după ei — Wyatt și bătrînul Sutpen și vînătorii oaspeți ai maiorului de Spain și ambarcațiunile pline de bumbac și pe urmă convoaiele de căruțe și căraușii cu gura mare și sirul de bandiți și de ucigași care o prădaseră pînă la urmă pe Miss Ballenbaugh; și deodată mi-am dat seama ce era zgomotul pe care-l făcea Boon.

« De ce rîzi? » am spus.

« Mă gîndeam la Rîpa ladului. Ajungem acolo pe la ceasul unșpe mîine dimineață. »

« Parcă te-am auzit că ziceai c-o s-avem de furcă acolo. »

« Poți să fii al dracu de sigur c-o s-avem », a spus Boon. « O să fie nevoie de securea aia și de lopată și sîrma cu țepi și de buștean și de lanțuri și de toate scîndurile de gard și de tine și de mine și de Ned, cu toții. De ăla și rîd, de Ned. La vremea cînd o să fi trecut prin Rîpa ladului mîine el o să-și dorească să nu se fi purtat nicio-dată cum nu se cuvine cum zicea el și nici să nu fi făcut nimica altceva pe sub pînza aia de cort mai bine pînă cînd ar fi simțit pămîntu din Memphis sub roată. »

Pe urmă m-a deșteptat devreme. Și pe toți ceilalți pe o rază de o jumătate de milă, deși tot a trebuit să treacă ceva vreme pînă să poată să fie scos și Ned de unde dormise acasă la Ephum, și dus pînă la bucătărie să-și ia micul dejun (și încă și mai mult după aceea ca să poată fi scos din bucătărie și încă una cu o femeie înăuntru). De-am luat micul dejun — și după acel mic dejun dacă aș fi fost un vînător sau un pescar nu-mi închipui c-aș mai fi vrut să mai plec undeva o vreme — și Boon a mai luat-o o dată pe Miss Ballenbaugh la o plimbare cu automobilul, dar fără Alice și Ephum de data aceasta, deși Ephum era și el de față. Pe urmă am făcut plinul — Boon adică — la rezervorul de benzină și la radiator, nu pentru că ar fi fost nevoie dar, cred eu, pentru că Miss Ballenbaugh și Ephum erau acolo și căscau gura la noi, și am pornit. Soarele tocmai răsărea cînd am trecut *Podul* de Fier peste rîu (și încă și fantoma vaporului acela; noaptea trecută uitasem de el) într-o țară străină, un alt district; pînă la noapte avea să fie un alt stat chiar, și Memphisul.

« Cu condiția să trecem peste Rîpa ladului », a spus Boon.

« Poate că termini odată să tot dai cu gura despre Rîpa asta », am spus.

« Sigur », a spus Boon. « Lu Rîpa ladului nici nu-i pasă dacă vorbești despre ea sau nu. Nici n-are nevoie să-i pese nici măcar atîtica. O să vezi tu. » Pe urmă a spus: « E, uite-o aicișă. » Era de abea puțin după ceasul zece; făcusem ceva cale, pe creastă, pe drumul uscat și prăfos printre ogoarele încolțite, regiunea cufundată în liniștea fără grabă a duminicii, cu oamenii care-și pusese răză hainele de duminică stînd degeaba pe verande, copiii și cîinii alergînd spre garduri sau spre drum ca să ne urmărească cu privirea; pe urmă în trăsurici și cărioare și căruțe și călare pe cai sau pe catîri, cîte unul pînă la trei pe cal dar nu și pe catîr (puțin după ora nouă am trecut de un alt automobil; Boon spunea că e un Ford; avea și el ochiul format pentru automobile, ca și Miss Ballenbaugh), în drum spre bisericuțele albe prin crîngurile primăvăratece.

O vale largă se deschidea în fața noastră, drumul coborînd de pe podiș spre un șir de sâlcii și chiparoși care urmau pe firul apei. Mie nu mi s-a părut chiar atît de grozav, nicăieri mai lat decît albia peste care tocmai trecusem, și puteam vedea chiar și adîncitura prăfuită a drumului urcînd spre platoul din față, dincolo de

apă. Însă Boon și începuse să injure, sporind viteza la vale ca și cum ar fi fost dornic, nerăbdător să ajungă mai repede și să înceapă lupta cu râpa, ca și cum ar fi fost o forță înzestrată cu simțire, nu numai dușmănoasă ci și neîmpăcată, ca o ființă omenească pornită împotriva noastră, un alt om. « Uite-te la ea », a spus. « Nevinovată ca un ou de-abia ouat. Poți să și vezi drumul dincolo ca și cum și-ar râde de noi, ca și cum ne-ar zice, Dacă sînteți în stare s-jugeți pînă aicișă puteți dracului să vedeți și Memphisu cu ochii; decît că numai vedeți dacă sînteți în stare s-ajungeți pînă-aicișă. »

« Dacă-i chiar așa de rău, atuncea de ce nu-l ocolim? » a spus Ned. « Eu așa aș face dac-aș sta eu acolo pe locul unde șezi tu. »

« Pentru că Rîpa ladului n-ai cum s-o ocolești, de-aia », a spus Boon pornit. « Ia-o într-o parte și te trezești în Alabama; ia-o în partea aialaltă și dai cu nasu-nainte în Rîu Mississippi. »

« Eu am văzut rîu Mississippi la Memphis odată », a spus Ned. « Acuma c-ai adus vorba, eu am văzut și Memphisu odată. Da n-am fost niciodată în Alabama. Mă gîndesc că mi-ar place să fac o plimbare pîn-acolo ! »

« Tu n-ai fost pînă-n fund nici la Rîpa ladului pînă acuma », a spus Boon. « Zic așa că mă gîndesc că lucru pentru care te-ai ascuns ieri sub foaia aia de cort a fost să-ți faci și tu educația. Tu de ce-ți închipui că singurele două automobile care le-am văzut între aici și Jefferson au fost asta și cu Fordul ăla? Pentru că nu mai există alte automobile în Mississippi mai încoace de Rîpa ladului, de-aia. »

« Miss Ballenbaugh a numărat treisprezece care au trecut pe la ea în ăștia doi ani », am spus eu.

« Două dintre ele au fost ăsta », a spus Boon. « Și nici pe ălelalte unșpe ea nu le-a numărat să fi trecut pe la Rîpa ladului, nu? »

« Poate că depinde de ăla care conduce automobilul », a spus Ned. « Hi hi hi. »

Boon a oprit mașina imediat. A întors capul. « Perfect. Sări jos de-acolo. Tot vrei tu să faci o plimbare pînă-n Alabama. Ai și întîrziat cîșpe minute ca să tot dai cu gura. »

« De ce trebuie să iei omu cu de-a sila doar ca să-ți țină ție de urît? » a spus Ned. Dar Boon nici nu-l asculta. Cred că nici nu vorbise de fapt cu Ned. Coborîse deja din mașină; deschisese cutia cu unelte pe care o instalase Bunicul ca să bage acolo bușteanul și lanțul și securea și lopata și lanterna, și le și scosese pe toate în afară de lanternă, și le arunca claie peste grămadă pe bancheta din spate lîngă Ned.

« Așa, ca să nu mai pierdem vremea », a spus, vorbind repede, dar stăpînindu-se perfect, calm, fără isterie, fără măcar vreo febrilitate, închizînd cutia și așezîndu-se la loc la volan. « Să-i dăm drumu. Ce mai așteptăm? »

Și încă mie nu mi se părea ceva prea grozav — doar un drum de țară trecînd peste o rîpă mlaștinoasă, drumul acum nemaifiind uscat dar nici încă ud de-a binelea, gropile și locurile cu hîrtoape deja umplute în folosul nostru de pionerii de mai înaintea noastră cu vîrfuri de crengi și ramuri mai groase, și părți din el chiar consolidate cu stîlpi aruncați de-a curmezișul prin noroi (mda, văzusem dintr-o dată că drumul — ca să-i spunem așa în lipsă de alt termen mai potrivit — încetase să nu mai fie încă ud de-a binelea) așa că poate că Boon însuși era de vină; el însuși fusese cel care populase această întunecime stătută boltită de cipreși și de sălcii și răsunătoare de zumzetul țințarilor cu strigoiile automobilelor împotmolite și ai oamenilor asudați și sporovăitori în blesteme. Pe urmă mi-am închipuit că ajunsesem la fundul rîpei, decît că nu numai că nu vedeam ridicîndu-se vreun pămînt mai uscat care să ne spună c-am fi ajuns, că ne-am fi apropiat de malul celălalt al mlaștinei, dar nici măcar nu vedeam rîpa însăși în fața noastră, cu atît mai puțin vreo urmă de pod. Și iarăși automobilul a icnit, a gîfîit și s-a oprit în gol așa cum făcuse și ieri

la Piriul Uraganului; și iarăși Boon și începuse să-și scoată pantofii și ciorapii și își sufleca pantalonii. « Perfect », i-a spus lui Ned peste umăr, « dă-te jos. »

« Nu știu cum », a spus Ned, fără să se miște din loc. « Eu n-am învățat încă cum se umblă cu automobilu. N-aș face decît să te-ncurc. Eu am să stau aici cu Lucius așa că tu o să ai o grămadă de loc să te miști. »

« Hi hi hi » a spus Boon maimuțărindu-l cu răutate și pornit. « Ai vrut plimbare. Uite plimbare. Dă-te jos. »

« Da sînt cu hainele mele de duminică », a spus Ned.

« Și eu », a spus Boon. « Dacă mie nu mi-e frică pentru pantalonii mei, de ce să-ți fie ție. »

« Ție-ți convine să vorbești », a spus Ned. « Tu-l ai pe Mr. Maury. Da eu trebuie să muncesc pentru banii mei. Cînd mi se prăpădesc hainele sau mi se uzează de tot, eu trebuie să-mi cumpăr singur altele. »

« Tu nu ți-ai cumpărat niciodată vreun costum de haine sau pantofi și nici pălărie în viața ta », a spus Boon. « Ai o jachetică cu coadă de rîndunică pe care o știu eu, care o purta încă bătrînu Lucius McCaslin, ca să nu mai vorbim de ale lu generalu Compson și ale maiorului de Spain și ale lu Patronu încă. Poți să-ți sufleci pantalonii în sus și să-ți scoți pantofii sau nu, treaba ta. Da jos din automobilul ăsta trebuie să te dai. »

« Să se dea Lucius », a spus Ned. « E mai tînăr decît mine și e și mai voinic la mărimea lui. »

« El trebuie să conducă », a spus Boon.

« Conduc eu dacă asta e tot ce-ai tu nevoie », a spus Ned. « Eu am tot condus cum știi tu, cai și catiri și boi toată viața și cum mă taie pe mine capul hăis și cea cu roata asta de condus n-o fi altminterea decît hăis și cea cu frîu sau cu biciu. » Pe urmă către mine: « Săi jos, mă băiete, și ajută-l pe Mr Boon. Mai bine scoate-ți întii pantofii și ciorapii. »

« Ai de gînd să te dai o dată jos sau trebuie eu să te iau pe sus cu o mîină și să trag de automobilu ăsta de sub tine cu mîna aialaltă? » a spus Boon. Atunci Ned s-a urnit, destul de repede odată ce acceptase în cele din urmă faptul că tot trebuia s-o facă, doar gemînd puțin pe cînd își scotea pantofii și-și sufleca pantalonii și-și scotea și haina. Cînd m-am uitat iar la Boon, el și trăgea după el doi stîlpi, trunchiuri de copaci mai tineri, dintre mărăciniș și buruieni.

« Nu te folosești încă de bușteanul ăla și de lanț? » am spus.

« Încă nu, dracului », a spus Boon. « Cînd o veni vremea și pentru asta, n-am să-i stau să-i cer voie cuiva. Ai să știi și tu atunci. » *Așa dar cu podul e ce e m-am gîndit. Poate că nici măcar nu e nici un pod și dia e baiul.* Și Boon mi-a citit gîndul și de data aceasta. « Nu-ți face griji cu podul ». Nici măcar n-am ajuns încă pînă la pod. »

Aveam să aflu ce vroia el să spună și cu asta, dar nu chiar atunci. Ned și-a lăsat binișor un picior în băltoacă. « Apa asta e plină de murdărie în ea », a spus. « Dacă e vrun lucru pe care eu nu pot să-l sufăr, e să am murdărie între deștele mele de la picioare. »

« Asta din cauză că circulația sîngelui nu ți s-a încălzit încă de tot la tine », a spus Boon. « Apucă de stîlpu ăsta. Ziceai că nu știi încă cum se umblă cu automobilu. Uite, de lucru ăsta n-ai să te mai plîngi d-acuma încolo cît ai trăi. Așa » — către mine — « dă-i drumu binișor înainte și ori de cîte ori simți că mușcă, dă-i bătaie. » Ceea ce am și făcut cu toții, Boon și cu Ned împingîndu-și prăjinele pe sub roțile din spate, alunecîndu-ne înainte în cîte-un salt de cîte două sau trei sau poate cinci picioare, pînă cînd mașina s-a oprit iar, învîrtindu-și roțile în gol, roțile din spate în vîrtejul lor acoperindu-i pe amîndoi din creștet pînă în tălpi cu

noroi de parcă ar fi fost împrorșcați cu un furtun fin din care se folosesc acum zugravii de apartamente. «Înțelegi ce vroiam eu să spun?» a spus Boon, scuipînd, opintindu-se iar într-un efort teribil care ne mai împingea înainte, «că cum trebuie să te obișnuiești cu automobilele? Exact ca și cu caii și cu catîrrii; să nu te apuci niciodată să te oprești pe lîngă unu care are picioru din spate ridicat în aer.»

Pe urmă am văzut podul. Ajunsesem acum la o bucată de pămînt atît de (comparativ) uscată încît Boon și Ned, pe care aproape că nu i-ai mai fi putut distinge unul de altul de noroi, trebuiau să tropăie după noi cu prăjinile lor și chiar și așa nu puteau să țină pasul. Boon urlînd, gîfînd, «Dă-i nainte! Nu te opri!» pînă cînd am văzut podul la o sută de yarzi înaintea noastră și pe urmă am văzut ce mai era încă între noi și pod și am înțeles ce vroise el să spună. Am oprit mașina. Drumul (vadul, oricum ai fi vrut să-i spui) din fața noastră nu se schimbaseră atît cît se transformase, își modificase mediul, elementele. Semăna acum cu un mare receptacul cu cafea infuzată cu lapte din care se înălțau ici și colo cîteva bucățele și căpețele risipite, neputincioase, de bețe și tufişuri și buturugi și cîte un petec chiar de pămînt care semăna uimitor cu bulgării aruncați de o parte de trecerea plugului. Pe urmă am mai văzut altceva, și am înțeles atunci ce-mi tot povestea prin aluzii Boon despre fundul Rîpei ladului de peste un an de zile și ce-mi repetase cu un fel de concentrare obsedată îngîndurată încă de cînd plecasem din Jefferson ieri. Priponiți de un copac chiar la marginea drumului (canalului) erau doi catîri atelați la un ham de plug — adică în căpăstru și frîu și hamuri, cu lanțurile dintr-o parte petrecute pe după hamuri și legăturile de plug strînse în colaci și atîrnînd și ele de hamuri; sprijinit de un alt copac aproape era un plug greu, cu două aripi — încrustat tot, cu aripile și arborele principal, tot cu același noroi care se întărea repede acum pe Boon și pe Ned, și o furcă dublă, și ea încrustată în noroi, sprijinită de plug; și în fundalul imediat o colibă de lemn nouă, nevopsită, din două încăperi pe veranda căreia ședea un bărbat legănîndu-se într-un scaun de lemn, cu picioarele goale, cu bretelele atîrnîndu-i pe lîngă șolduri și ghețele (și ele la fel de noroioase) sprijinite de perete alături de scaun. Și am știut atunci că aici și nu la Rîrîl Uraganului fusese locul unde (spusese Boon) el și cu Mr Wordwin trebuieră să împrumute lopata anul trecut, pe care (spusese Boon) Mr Wordwin uitase s-o mai dea înapoi, și pe care (lopată) ar fi putut tot atît de bine să uite s-o și ia cu împrumut de mult ce-i folosisese.

Și Ned văzuse toate acestea. El aruncase de asemenea o privire lungă spre groapa cu noroi. Acum se uita la catîrri gata înhămați care stăteau acolo dînd din cozi și din picioare la țînțari în vreme ce ne aștepta pe noi. «Ia te uită, asta zic și eu potriveală —» a spus.

«Taci din gură», a spus Boon într-un murmur feroce. «Nici o vorbă. Să nu te aud că scoți un sunet.» Vorbea cu o furie încordată, stăpînită, proptindu-și prăjina plină de noroi de mașină și trăgînd afară bușteanul și lanțul și sîrma ghimpată și securea și lopata. A spus Fir-ar dracu-al dracului de trei ori la rînd. Pe urmă mi-a spus mie. «Și tu.»

«Eu?» am spus eu.

«Da uite la catîrrii ăștia de aici», a spus Ned. «Are și un lanț prins gata de furca aia —»

«Nu m-ai auzit că ți-am spus să-ți ții gura?» i-a spus Boon în același murmur crîncen, chiar politicos acum. «Dacă n-am vorbit eu limpede, îți cer scuza acum. Ce mă străduiam eu să-ți spun, e că să-ți ții gura.»

«Da atuncea ce dracu-așteaptă ăla să facă aici cu plugu ăsta?» a spus Ned. «Și-i și plin de noroi pînă la miner. Ca și cînd — Vrei să spui că intră aicișă cu catîrri ăștia și tropăie prin clisă numai așa ca să țină locu noroios?» Boon avea acum lopata,

secură și scripetele și lanțul toate în brațe. O clipă am crezut că are să-l pocnească pe Ned cu vreuna din ele sau poate cu toate. Am spus repede.

«Ce vrei să —»

«Da», a spus Boon. «E nevoie de noi toți. Eu — eu și cu Mr Wordwin am avut un mic necaz aici anu trecut cu asta; de data asta trebuie să ne descurcăm singuri —»

«Cît a trebuit să-l plătești anu trecut ca să vă scoată de aici?» a spus Ned.

«Doi dolari», a spus Boon. «— așa că mai bine scoate-ți pantalonii de tot, și scoate-ți și cămașa; ne descurcăm noi aicea —»

«Doi dolari?» a spus Ned. «Păi asta-i mai rentabil decât bumbacu. E ca și cum ar avea o fermă stînd aici frumușel la umbră, și nici nu mișcă un deget. Ce-aș vrea eu să-l rog pe Patronu e să-mi facă și mie rost de-o groapă cu noroi bine umblată.»

«Grozav», a spus Boon. «Poți să faci școală pe asta de-aici». I-a dat lui Ned bușteanul și lanțul și bucata de sîrmă ghimpată. «Du-o pînă acolo la salcia aia, aia mare, și leag-o bine de-acolo.» Ned a desfășurat colacul de sîrmă și l-a dus pînă la copac. Eu mi-am scos pantalonii și pantofii și am intrat în noroi. Îl simțeam plăcut, răcoros. Poate că tot așa îl simțea și Boon. Sau poate că la el — ca și la Ned — era mai ales ușurarea, sentimentul de eliberare că nu mai trebuiau să-și piardă vremea ferindu-se să nu se murdărească de noroi. Oricum, din momentul acela a ignorat pur și simplu noroiul, bălăcindu-se în el, mormăind Fir-ar dracu-al dracului liniștit și fără întrerupere pe cînd se chinuia cu celălalt capăt al sîrmei ghimpate să facă un laț în fața mașinii de care să prindă scripetele. «Tu, uite», mi-a spus mie, «tu trage ceva din frunzișu ăla-ncoace de acolo», și de data aceasta citindu-mi gîndurile: «Nici eu nu știu de unde-au ajuns acolo ramurile alea. Poate că le îndeasă chiar el în noroi să le fie la-ndemînînă oamenilor ca să vadă mai bine cît de tare îi datorează lui doi dolari.»

Așa că am tras frunzișul de acolo — ramuri, coroane de frunze — în noroi în fața mașinii, în timp ce Boon și cu Ned potriveau scripetele și se pregăteau, Ned și cu mine la frînghia de ridicare, Boon în spatele mașinii iarăși cu prăjina. «Voi aveți partea cea mai ușoară», ne-a spus. «Tot ce-aveți voi de făcut e să trageți în timp ce eu trebuie să salt. Acuma», a spus, «Hopașa.»

Era ca un vis. Nu un coșmar; doar ca un vis — decorul acela liniștit, calm, ireal, silvanic, aproape în afara timpului, de noroi răzbătînd și clisă și vegetație de junglă și zăpușeală în care pînă și catîrii, zvicnindu-și fără grabă cozile și labelle dindărăt, în viața mărunță, infinitezimală, invizibilă, mustindă care era însuși aerul în care ne mișcam și pe care-l respiram, erau nu numai că nu străini ci de fapt chiar ciudat de potriviți, ei înșiși nereprezentînd altceva decît niște încercări biologice fără urmărire și deci scoși în afara mersului înainte chiar dinainte de a se fi născut; automobilul: jucăria mecanică costisitoare inutilă, cu puterea și forța calculîndu-i-se în duzini de cai, și totuși prinsă neajutorată și neputincioasă în încheștarea aproape copilărească a cîtorva centimetri din alianța vremelnică a două elemente blînde și pașnice — pămînt și apă — cărora cele mai șubrede integrări și unități de mișcare cum ar fi putut fi produse de străvechile metode nemecanice le făcuseră față de-a lungul a nenumărate generații fără ca măcar să le fi luat vreodată cu adevărat în seamă; noi trei, trei făpturi cu membrele desfăcute, identice și acum de nerecunoscut sub poighița de culoare a noroiului prinși într-o luptă pe viață și pe moarte cu noroiul, și a căror înaintare — dacă s-ar fi putut spune că înaintau — ar fi trebuit să se măsoare în palme cutremurătoare ca cele pe care le înghite ghețarul în alunecarea-i. Și toată vremea, bărbatul ședea pe scaunul său proptit strîmb pe verandă privindu-ne în timp ce Ned și cu mine ne încordam pentru fiecare deget de loc

pe care-l putea smulge cu frînghia acum prea alunecoasă de noroi ca s-o mai putem trage cu mîinile, și în spatele mașinii Boon chinuindu-se ca un demon, titanic, împingîndu-și prăjina pe sub automobil și ridicîndu-l și săltîndu-l înainte; la un moment dat a lăsat să-i cadă, a aruncat cît colo prăjina și, aplecîndu-se, a apucat mașina cu amîndouă mîinile și a împins-o literalmente înainte vreo jumătate de metru ca și cum ar fi fost o roabă. Nici o ființă omenească n-ar fi putut să îndure atît. Nici o ființă omenească n-ar fi trebuit să fie constrînsă să îndure atît. Așa am și spus în cele din urmă. Am lăsat baltă împinsul la frînghie, și am spus, gîfîind, «Nu. N-o să reușim. Pur și simplu n-o să reușim.» Și Boon cu glasul pierit, moale și blînd ca o soaptă de iubire:

«Atunci dă-te la o parte, că trec cu ea peste tine.»

«Nu», am spus. M-am poticnit, alunecînd și împleticindu-mă înapoi spre el. «Nu», am spus. «Te omori.»

«Nici nu sînt obosit», a spus Boon cu glasul acela fără suflu, uscat. «De abea acum m-am pornit. Tu și cu Ned puteți să vă odihniți nițel. Pînă-ți tragi sufletul, ce-ar fi să mai smulgi ceva din crengile alea de acolo —»

«Nu», am spus, «nu! Uite-l că vine. Vrei să ne vadă?» Pentru că puteam să-l și vedem, nu numai să-l auzim — șuierele și plescăiturile pe care le făceau copitele catîrilor pe cînd își alegeau locul să păsească pe la marginea gropii de noroi, clinchetul aproape muzical al lanțurilor înnodate, bărbatul călare pe unul din ei și trăgîndu-l după el pe celălalt, cu ghetetele legate laolaltă de șireturile petrecute pe după unul din hamuri, furca dublă legănîndu-se în fața lui așa cum vîntorii de bizoni din poze își purtau puștile — un om uscățiv, mai în vîrstă decît îl crezusem noi — eu în orice caz.

«Neața, băieți», a spus. «Parcă, parcă-ați fi tocmai buni pentru mine acum. Salut, Jefferson», i-a spus lui Boon. «S-ar zice c-ai răzbit pîn-la urmă, astă vară.»

«Așa s-ar zice», a spus Boon. Se schimbase, instantaneu și complet, ca și cum ar fi întors o pagină: jucătorul de poker care-ar fi văzut cartea necesară lui, servită partenerului din față. «Am fi răzbit și de data asta dacă voi aștia de pe-aici n-ați fi strîns atîta noroi aicea.»

«Nu ne-o lua și nouă în nume de rău», a spus omul. «Noroii-i una din recoltele noastre de nădejde pe-aici.»

«La doi dolari groapa ar trebui să fie chiar cea mai de nădejde», a spus Ned. Omul a clipit privindu-l pe Ned un moment.

«Parc-aș zice și eu că ai dreptate», a spus. «Uite. Apucă aici de furca asta; dacă mă uit la mneata aș zice c-ai ști să te descurci de la care capăt al catîrului s-o prinzi.»

«Coboară de pe catîru-ăla și prinde-o mneatale», a spus Boon. «De ce-ți închi-pui că-ți plătim doi dolari ca să fii expertul nostru angajat pentru așa ceva? Au trecut știu c-ai făcut-o chiar mneatale.»

«Aia a fost anul trecut», a spus omul. «Da tot bălăcîndu-mă așa prin băltoacele astea ca să prind lanțurile de cheștiile astea m-am rablagit așa de tare în tot sistemul meu că uite cad de-a-npicioarele de reumatisme și dac-aș scuipa chiar pe mine.» Așa că nici nu s-a clintit. A mînat doar catîrii mai în față și i-a ținut unul lîngă altul în vreme de Boon și cu Ned legau lanțurile de aripi și pe urmă Boon s-a chincit în noroi ca să lege lanțul cel mare de mașină.

«De unde vrei s-o leg?» a spus.

«Ce-mi pasă mie», a spus omul. «Leag-o și mneata de orice parte din chestia asta pe care vrei neapărat s-o scoți de-aici din groapă. Dacă vrei ca să iasă toată deodată, aș zice că s-o legi de axă. Da mai întîi eu aș pune toate lopețile și lanțurile

astea la loc în automobil. N-o să mai aveți nevoie de ele de-acuma, cel puțin aicea.» Așa că Ned și cu mine am făcut asta, și Boon a prins lanțul și noi toți trei ne-am tras la o parte și am stat să ne uităm. Sigur, el era un expert în treaba asta, dar la vremea aceasta și câțirii ajunseseră să fie și ei experți, scoțind automobilul din strînsoarea noroiului, cumpănind efortul de ambele părți cu grijă asemenea unor saltimbanci pe sîrmă, punînd automobilul în mișcare și menținîndu-i ritmul de înaintare fără nici un îndemn decît un cuvînt cînd și cînd de la omul călare pe catîrul de mai aproape, și un ghiont rar cu nuiua curățată pe care o ținea în mînă; pînă în locul unde pămîntul sub copitele lor era mai mult pămînt decît baltă.

«Bine acuma, Ned», a spus Boon. «Desleag-o acuma.»

«Încă nu», a spus omul. «Mai e o groapă chiar mai încoace de pod pe care nu v-o mai pun la socoteală. N-ați mai trecut pe-aicea de un an de zile.» I-a spus lui Ned: «Asta-i ce spunem noi pe-aicea că-i groapa de rezervă.»

«Asta-i cam cum ar veni brazda pentru Crăciun», a spus Ned.

«Poate c-așa o fi», a spus omul. «Da ce-i asta?»

Ned i-a explicat: «E cum făceam noi la McCaslin înainte de capitulare pe vremea cînd mai trăia încă bătrînul L.Q.C., și cum se mai face încă la bătrînul Edmonds. În fiecare primăvară se trage o brazdă acolo unde e pămîntul ăla mai bun, și orice tulpină de bumbac între brazda asta și capu cîmpului se cheamă că-i fondu de Crăciun, nu pentru stăpîn da pentru toți negrii lu McCaslin să-și facă o parte pentru Crăciun de-acolo. Asta-i ce se cheamă brazda pentru Crăciun. Cum s-ar zice ceva de care voi, ăștia care cultivați noroiul pe-aici nici n-ați auzit.» Omul l-a privit pe Ned un timp. După o vreme Ned a spus, «Hi, hi, hi».

«Așa-i mai bine», a spus omul. «Un timp parcă-mi venea să cred că mneata și cu mine am putea ajunge să nu ne mai înțelegem.» A spus către Boon, «Poate că cineva dintre mneavoastră s-o mîne de-aicea.»

«Da», a spus Boon, «E-n regulă», mi-a spus mie. Așa că am trecut la volan, cu noroi cu tot. Dar încă nu ne-am mișcat. Omul a spus, «Am uitat să vă spun atunci, așa că mai bine poate să v-o spun acuma. Prețurile s-au dublat pe-aici pe la noi de-anu trecut încoace.»

«Da de ce?» a spus Boon. «E tot mașina asta, tot groapa asta de noroi; dracu să mă ia dacă nu cred că-i tot noroiu ăla.»

«Așa era anu trecut. Da acuma afacerile merg mai bine. Chiar așa de bine c-aș putea să-mi permit să nu mă mai ostenesec de loc.»

«Bine, bine, dracu s-o ia de treabă», a spus Boon. «Dă-i drumu. » Așa c-am pornit-o, fără glorie, în pasul catîrilor, mai înainte, prin groapa următoare fără să ne mai oprim, în ea și pe urmă afară din ea. Podul era chiar în fața noastră acum; dincolo, vedeam drumul tot mai înainte pînă la malul rîpei și dincolo, pe terenul sigur.

«Acuma ați răzbit», a spus omul. «Pînă cînd veniți înapoi.» Boon deslega lanțul în vreme ce Ned elibera aripile și-i dădea înapoi furca bărbatului călare pe catîr.

«Nu ne-ntoarcem pe-aicea», a spus Boon.

«Nici eu nu m-aș întoarce pe-aicea în locu mneavoastră», a spus omul. Boon s-a dus înapoi pînă la ultima băltoacă și și-a spălat o parte din noroi de pe mîini și s-a întors și a scos patru dolari din portofel. Omul nu s-a mișcat.

«E șase dolari», a spus.

«Anu trecut a fost doi dolari», a spus Boon. «Ai spus că acuma e dublu. Dublu lui doi e patru. Perfect. Uite aici patru dolari.»

«Eu taxează un dolar de pasager», a spus omul. «Anu trecut ați fost doi. Asta făcea doi dolari. Acuma prețu s-a dublat. Și sînteți trei. Adică șase dolari. Poate

că matale-ți convine mai bine să mergi pe jos îndărăt, pînă la Jefferson, decît să plătești doi dolari, da poate că băiatu ăsta și negru nu vor.»

« Și poate că eu nici n-am trecut pe-aicea », a spus Boon. « Ia să zicem că nu-ți plătesc de loc șase dolari. Să zicem numai așa că nu-ți plătesc chiar nimic. »

« Poți să faci și asta », a spus omul. « Catîrîi ăștia au avut azi o zi grea, da eu tot zic că mai e în ei atîta forță ca să tragă chestia asta la loc acolo de unde-au scos-o. »

Însă Boon se și oprise acum, renunțase, se dăduse bătut. « Dracu s-o ia de treabă », a spus, « băiatu ăsta nici nu e decît un copil ! Acum n-ai să te-apuci ca și-un copil mic — »

« Poate că drumu ăsta pe jos îndărăt pînă la Jefferson să i se pară lui mai ușor de făcut », a spus omul, « da mai scurt n-are să fie nici pentru el. »

« Bine, bine », a spus Boon, « da uită-te la ăsta altu ! Cînd și-o spăla noroiu ăsta de pe el, nici măcar nu-i alb ! »

Omul s-a uitat în gol o vreme. Pe urmă s-a uitat la Boon. « Mă băietе », a spus, « să știi că catîrîi ăștia sînt amîndoi daltoniști. »

În românește de MIRCEA IVĂNESCU

Continuare în numărul viitor.

C. C. Giurescu despre istoria raporturilor româno-americane

În prelegerea inaugurală a cursului de civilizație românească pe care l-a susținut cu succes în prima parte a anului la Universitatea din Columbia, Constantin C. Giurescu a făcut un scurt istoric al relațiilor culturale româno-americane.

Mai întâi, prin secolul XVII, românii au auzit de existența îndepărtatei Americi; era ca un basm despre alte țărîmuri. Au urmat întîlnirile cu America prin intermediul cărților traduse în principatele române și mai tîrziu prin contactele directe tot mai frecvente între români și americani. Seria relațiilor directe, prietenești, între America și România începe în anul 1748. « Trebuie să menționăm cu satisfacție » — spune Constantin C. Giurescu — « că în 1748 Franklin a cunoscut la Philadelphia un preot ortodox din Transilvania, al cărui nume era Samuel Demian și care avea ceva cunoștințe de electricitate. Cei doi au devenit prieteni ».

Apoi, în 1843, au apărut pe Dunăre primele vase sub pavilion american. În 1858 s-a înființat consulatul american de la Galați; iar în 1880, reprezentanța în România a fost ridicată la rangul de legăție.

Relațiile culturale, înlesnite, evident, de relațiile politice regulate cu SUA, au continuat adîncindu-se în tot secolul XIX și XX și chiar în perioadele de criză cum a fost cel de al doilea război mondial. « Cea mai completă ediție românească a *Autobiografiei* lui Benjamin Franklin a fost tipărită în 1942 la București. Cît de semnificativ ! » — remarcă Giurescu — « Tocmai cînd eram în război cu voi ».

Conferențiarul român a sugerat că la baza relațiilor culturale româno-americane au stat între altele interesul pentru soarta sclavilor negri, generat de problema autohtonă similară a robiei țiganilor și interesul pentru problema emancipării femeii; în general deci, preocupări asemănătoare pentru rezolvarea unor probleme sociale acute și pentru stabilirea unor raporturi echitabile între oameni, preocupări deosebit de importante pentru două națiuni în formare cum erau SUA și România în secolul XIX.

De o semnificație deosebită este faptul că în 1917 a fost trimisă o delegație română în SUA, ca să informeze autoritățile americane și opinia publică din America despre justiția cauzei românești.

Relațiile culturale cu America au însemnat pentru o bună bucată de vreme cunoașterea, prin intermediul traducerilor și al contactelor directe a realităților americane. Un fapt semnificativ în această ordine de idei este traducerea în limba română (Iași, 1853), a celebrei proze de Harriet Beecher Stowe, « Coliba unchiului

Tom», la foarte puțin timp după apariția primei ediții americane, urmată, în același an, de o nouă tălmăcire, însoțită de un studiu despre problema sclaviei, semnat de Mihail Kogălniceanu. Încă din secolul XIX, văd lumina tiparului în limba română traduceri din Mark Twain, Edgar Allan Poe și alții. Mai târziu avea să vină timpul cunoașterii realităților românești în America. Astfel în 1930, lorga a întreprins un turneu prin Statele Unite ținând diverse conferințe la universitățile americane.

În ultimul timp, relațiile culturale româno-americane cunosc o dezvoltare fără precedent. Nu este vorba numai de o irupere a realităților românești pe orizonturile americane, ci și de un efort susținut și general care a reușit să smulgă România din anonimatul în care fusese ținută secole de-a rândul. Așadar, împreună cu multe alte țări din Europa și din alte părți ale lumii, America a luat act de existența României.

Noi știm foarte multe lucruri despre America. A fost rîndul acesteia să afle multe lucruri despre noi. Au fost traduși o mulțime de autori români în engleză, ansambluri românești de muzică și de teatru au străbătut în aplauze America, șefii statelor s-au vizitat reciproc. Dincolo de deosebiri de orînduire socială, America și România au avut și au să-și comunice foarte multe lucruri. În felul acesta, relațiile româno-americane au putut însemna pînă la urmă o cunoaștere reciprocă.

Prelegerile de civilizație românească au stîrnit un deosebit interes datorită obiectivității și sincerității cu care a fost rostit adevărul istoric despre România. « Convingerea mea constantă » — spune C.C. Giurescu — « este că nu poți servi istoriografia, patria și omenirea decît spunînd adevărul. Neadevărul, chiar dacă pentru moment și aparent poate să servească o cauză, sfîrșește totdeauna prin a se întoarce împotriva cauzei și a omului care a făcut uz de minciună ».

HORIA-FLORIAN POPESCU

«Faulkner» de Sorin Alexandrescu semnalat în America

Într-un număr dedicat lui William Faulkner (XXIII, No.3,70) periodicul american *Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Culture*, recenzează, sub iscălitura lui Virgil Nemoianu, prestigioasa monografie a lui Sorin Alexandrescu *William Faulkner* (București, ELU, 1969). După o succintă prezentare a persoanei autorului și a motivelor care au determinat structura primelor patru capitole (de interes mai mic pentru publicul american), se subliniază faptul că lucrarea cercetătorului român, reprezintă, pe plan mondial, cea dintîi încercare de abordare structuralistă a operei lui Faulkner. Ca numeroși alți critici contemporani, Sorin Alexandrescu nu e preocupat decît în subsidiar de operele din afara sferei Yoknapatawpha: ca atare, corpusul faulknerian este văzut de el ca un *continuum*. Se arată tripla dis-

tincție operată de autor în capitolul VI între nivelele tragicului: *tragismul arhaic* (pus în legătură cu trecerea de la stadiul umanității primitive la cel al societăților rațional-istorice), *tragismul grec*, și, în sfârșit, cel *biblic-protestant*. E semnalată în continuare pertinența structurii biblice și puritane, — identificabilă într-adevăr în spatele acțiunii personajelor puse în scenă de romancier. Recenzantul ridică însă unele obiecții în legătură cu analogiile depistabile în lumina tipului grec de tragedie: deși exterioare, elemente de paralelism ca: societatea (sclavagistă), conacul (*locus tragicus*), colina negrului (Eumaeus), etc., rămân stimulative pentru aprofundarea inteligentă a structurilor implicite.

Se stăruie apoi, pe bună dreptate, asupra capitolelor V și VII, plăci turnate în argumentul monografiei lui Sorin Alexandrescu: cititorul american e astfel pus la curent cu aplicarea convertirilor matematice, în virtutea cărora personajele au fost împărțite în grupe (sociale), cu caracteristici diversificate în funcție de interrelațiile existențe (disjunctie, conjuncție, intersecție, incluzie, etc.) Accentul cade firește asupra premisei *codificării* comportamentelor și sistemelor valorice, singurul procedeu în temeiul căruia transpunerea în simboluri matematice operată de autor e pe deplin plauzibilă, operantă și inteligibilă. În această ordine de idei, publicului american îi este semnalat bogatul aparat grafic, de scheme, simboluri și formule prin care monografia rămâne grăitoare, chiar de la prima vedere, și dincolo de barierele lingvistice. Un alt element important, accentuat în recenzie, e contraponderea aruncată de Sorin Alexandrescu cunoscutei diviziuni cronologice în cinci stadii, acreditată prin F.J. Hoffman; e vorba despre demonstrația cronologică a autorului român, prin care întreaga materie a ciclului Yoknapatawpha apare inclusă în trei etape de civilizație (Chickasaw, Sartoris, Snopes) subîmpărțite riguros, la rîndul lor, în împărțita structură a ciclurilor *întemeierii*, *stabilizării*, *crizei* și *descompunerii* finale, cu încălecărilor respective de *creștere* și *descreștere*, ceea ce învedează, între 1800 și 1920, o ciclare regulată avînd la bază o unitate temporală de două decenii.

Înainte de a încheia, recenzentul își rezervă dreptul de a face cîteva remarci în legătură cu unele consecințe indirecte ale excesului de migală analitică, repercutată într-o relativă privațiune a recoltei de substanță, pe ansamblu; dar aceasta, conchide Virgil Nemoianu, e reversul inevitabil al perspectivei structurale deschisă de Sorin Alexandrescu în magistrala aplicație făcută operei lui William Faulkner: « O vedere panoramică de o precizie admirabilă, dublată de o capacitate de articulare a detaliilor și a nuanțelor de semnificație pe care le fixează în tipare distincte și largi ».

Monografia lui Sorin Alexandrescu a fost recenzată aproape concomitent și de periodical de literatură universală al Universității din Oklahoma, *Books Abroad* (Summer Issue, 70, pag. 672), revistă în care profesorul Thomas Perry de la East Texas State University dă o prezentare cuprinzătoare și pertinentă a principalelor caracteristici ale cărții, accentul căzînd în primul rînd asupra temeinicei informări privind esența și ambianța universului faulknerian; apoi, asupra analizei înseși, remarcabilă prin originalitate și acuitate: « Sorin Alexandrescu, afirmă profesorul Perry, ne dă o explicație bazată pe o informație temeinică, răsfrîntă într-o interpretare deosebit de inteligentă a operei lui William Faulkner, o lucrare furnizînd prospecțiuni utile cititorului american dornic de a cunoaște literatura propriei sale țări considerată printr-o perspectivă inedită, luminată din exterior.

SUB SEMNUL ANULUI INTERNAȚIONAL AL CĂRȚII

Livres Roumains

Romanian Books

Buletin al noutăților editoriale, « Cărți românești » — publicat trimestrial sub auspiciile *Centralei Cărții* în două limbi de circulație mondială — vine să răspundă unei necesități reale: aceea de a face mai bine cunoscută în lume cartea românească.

În 1972, an cu semnificații adânci pentru creatorii de carte, ca și pentru cei cărora ea le este destinată, buletinul se prezintă — atât prin conținut cât și prin formula grafică adoptată — la înălțime, iar apariția sa pare a fi pusă sub semnul festivului. În primele pagini ale numărului 1-2, articolul semnat de Ion Dodu Bălan și purtând ca titlu *Anul Internațional al Cărții în România* încearcă o definiție metaforică a cărții prin tot ce reprezintă ea pentru om, justificând astfel, o dată în plus, inițiativa UNESCO de a face ca acest an să însemne « o celebrare a inteligenței și sensibilității umane, un mijloc de cunoaștere a civilizației cărților ». Articolul ridică probleme ce interesează creatorul de carte de pretutindeni: concurența reprezentată de mijloacele audio-vizuale, disproporțiile sociale care nu permit difuzarea omogenă a cărții, raportul autor-carte-cititor, și trece în revistă acțiunile pe care România înțelege să le întreprindă cu prilejul Anului Cărții. Cît despre numărul 3, el cuprinde comentariile lui Teodor Vârgolici asupra nivelului de prezentare a cărții românești la cea de a IV-a ediție a Festivalului Internațional de la Nisa.

Urmînd, parcă, deviza Anului Internațional al Cărții (« Cărți pentru toți ») publicația prezintă — pe domenii — noile apariții editoriale, de la arte plastice și beletristică pînă la cartea tehnică de cea mai strictă specialitate. Evitînd a fi o simplă și searbădă înșiruire de noi titluri și de prezentări însoțitoare, buletinul se străduiește să abordeze sintetic un material care, să recunoaștem, e departe de-a fi de proporții reduse.

Mergînd pe ideea concentrării ilustrative a noilor titluri și a prezentărilor în jurul unor personalități sau a unor epoci, numerele 1—2 și 3 oferă o « Pagină Caragiale » și consacră alte pagini, ilustrate cu gust, scrierilor lui Nicolae Iorga și noilor apariții editoriale prilejuite de centenarul morții lui Avram Iancu. Materialul este astfel organizat încît titlurile cărților și mai ales comentariile realizate pe marginea lor, să ofere cititorului străin, întregită, imaginea omului și a operei.

În general inteligent și nuanțat realizate, scurtele prezentări ale cărților noi oferă celor neavizați niște prime noțiuni — deloc inutile — de literatură română clasică și contemporană. Se face deosebirea între lucrarea aflată la prima ei apariție și cea reeditată, prin sublinierea acelor particularități care conferă noii ediții un interes deosebit, între operele unui clasic al literaturii române și celea aparținînd unui scriitor român contemporan. *Operele* lui Caragiale — apărute în două volume la Editura Minerva — deja bine cunoscute peste hotare, nu mai aveau nevoie de prezentare; ele vor interesa pe bibliofilul străin prin excelentele condiții grafice de apariție, descrise cu amănunțime.

Comentariile succinte plasează autorii clasici români în circuitul valorilor universale. În acest sens înțelege să prezinte numărul 1—2 *Poeziile* lui Eminescu, apă-

rute în cinci limbi la Editura Albatros, *Cîntarea României* de Alecu Russo, sau pe Odobescu prin al său *Pseudo-kynegeticos*.

Cartea de artă beneficiază și ea, în paginile publicației, de o prezentare care surprinde esențialul, făcută de multe ori cu un condei inspirat — cum ar fi aceea la albumul lui Ion Miclea *Lașii marilor iubiri*.

Un spațiu important este acordat tălmăcirilor din literatura universală. Sînt prezenți, cum e și firesc, autori intrați de mult în istoria literaturii (Malraux, Giono, Pavese) sau care au cunoscut mai de curînd consacrarea (romanul lui Meša Selimović, *Dervişu lîși moartea* — considerat drept cel mai bun roman iugoslav al anului 1966, *Logodna Gertrudei* de Carmen Martin Gaithe — premiul Nadal 1957). Dar de această dată, publicația pare să fi uitat că nu cititorului român trebuie ea să i se adreseze, ci aceluia străin. Greu de închipuit că atît personalitatea lui Malraux cît și cea a lui Jean Giono sînt puțin sau deloc cunoscute peste hotare. Mult mai util ar fi ca, în special în cazul literaturii universale consacrate, accentul să cadă, în cadrul comentariului, asupra calității traducerii românești și asupra celui care a realizat-o. Este una din puținele observații ce se pot aduce acestui buletin care dovedește discernămint și gust în organizarea unui material vast.

ALINA LEDEANU

Din presa literară polonă

LITERATURA NA SWIECIE (*Literatura în lume*), revista polonă care apare la Varșovia sub conducerea profesorului Waclaw Kubacki și pe care am prezentat-o cititorilor *Secolului 20* într-un număr anterior, își continuă dubla activitate de cercetare a difuzării creației literare poloneze peste granițe și de familiarizarea publicului polonez cu creația scriitoricească din alte țări. Urmărirea acestor problematici contribuie la desemnarea unei a treia, a ceea ce teoreticienii revistei numesc « paralelismul în domeniul literaturii », mai puțin un comparativism de strictă specializare, cît o stabilire a elementelor comune ținînd de ordinea ideilor și culturii. Astfel, într-unul din numere (martie), colectivul de redacție a urmărit — printre altele — anumite curente din Sud-Estul Europei, ilustrate prin traduceri din literatura sîrbă (Slavko Santić, Miroljub Teodorović), Grecia (Lena Pappá, Maria Kendru-Agathopoulou și Olga Votsi, al cărei timbru liric e îndeaproape înrudit cu al Annei Ahmatova, din opera căreia figurează deopotrivă cîteva poezii în paginile revistei), din proza românească (« Miei » lui Agîrbiceanu, în excelenta traducere a profesorului Witold Truszkowski, titularul catedrei de limbă și literatură română, la universitatea din Cracovia). Adăugăm că o notă substanțială informează pe cititorii revistei poloneze asupra personalității și caracterului operei lui Ion Agîrbiceanu. Desigur, nota se datorește tot profesorului Truszkowski, care contribuie la conținutul numărului 4 (aprilie) al *Literaturii în lume* cu o savuroasă tălmăcire a unui anonim latin din sec. II e.n., o așa-zisă « nuga » în stilul « Ospățului » lui Trimalchion, redată cu vervă și umor. Literatura română figurează în acest context cu bucata *Vară buimacă* (« Durzace lato ») a lui Fănuș Neagu, în versiunea polonă semnată de St. Bik. Fidelă preocupării de urmărire și teoretizare a tehnicii literare, *Literatura na Swiecie* publică trei studii privind «munca de atelier » în

legătură cu transpunerea în alte limbi a lui Shakespeare, Ramuz și Pausowski. Numărul 5 (mai), pe lângă sondajul în zona «liricii de primăvară» exemplificată în mod egal pe planul poeziei bulgare (Elisaveta Bagriana, Vasil Popov) și vietnameze, aduce darea de seamă asupra celui de-al VIII-lea Congres al Scriitorilor arabi, care s-a ținut la Damasc (decembrie 1971), prilejuind în chip firesc unele luări de poziție în sensul cooperării pe linia tâlmăcirilor literare și a cunoașterilor reciproce între literaturile lumii. Cît despre cunoașterea literaturii polone la noi, tema figurează sub aspectul rîndurilor competente semnate de Mihai Mitu, lector de limba română la Universitatea din Cracovia, referitoare la traducerea în românește a «Gîndurilor nepietănate», aforismele umoristice ale lui Stanislaw J. Lec — datorită lui N. Mareș și publicată recent la Iași (Ed. Junimea). Cîteva pagini substanțiale de Bohdan Galster și Jan Koprowski atrag atenția asupra moștenirii literare dostoevskiene, mereu atît de actuale și valorificabile în contextul creației contemporane.

Problemele de politică a cărții și în genere de cultură socialistă sînt tratate în revista poloneză bilunară *Nowe Książki* (Cărți noi), din ale cărei ultime 3 numere (8, 9, 10/1972) vom spicui de asemenea cîteva teme de cert interes pentru cunoașterea vieții intelectuale în Polonia la ora actuală. Astfel, în numărul 8, un amplu interviu cu scriitorul Janusz Meissner, creionează situația literaturii de aventuri pentru tineret, gen foarte popular în republica prietenă, corespunzînd cerințelor de experiență științifică, de optimism tonic și de sentiment al răspunderii, al solidarității umane, în materie de informație pe plan filozofic și în strînsă conexiune cu critica literară și de artă a zilelor noastre, semnalăm articolul lui Lech Sokol, «Ce are de comunicat axiologul criticii literare și artistice», prilejuit de lucrarea recentă a lui Zdzislaw Najder, *Valori și prețuri*, pe tema funcționalității judecăților de valoare în analiza teoretică a operei de artă (nr. 9/1972). În numărul 10 figurează bogate recenzii asupra ultimelor publicații ale editurilor poloneze — dintre care credem că trebuie să rețină atenția, sub raportul istoriei literare strîns legate de realitățile artistice de astăzi, cele două masive volume ale lui L. Płoszewski intitulate *Wypianski în ochii contemporanilor*. Recenzia, consacrată de cunoscutul critic Zygmunt Gren acestei lucrări capitale, pune în lumină permanența creației dramatice a lui Stanislaw Wypianski, animator — la vremea lui — al expresionismului pe scena polonă și mereu prezent pe actualele scene, deoarece eminenți regizori din RPP, în frunte cu Grotowski, reliefează virtuțile majore ale dramaturgiei naționale în opere ca *Achilleis*, *Akropolis* (reprezentată și în Franța de către ansamblul de la Wrocław), *Descătușare*, *Noaptea de noiembrie* și mai ales popularele *Nunta* și *Cronici regale*. Tot printre recenzii, menționăm apreciere elogioasă a romanului istoric *Fanar* de Horia Stancu, apărut în traducere polonă (J. Wrzskowa) la editura *Nasza Księgarnia*; recenzenta — Anna Siewierska — subliniază meritele de înțelegere dinamică a fenomenelor trecutului și de viziune policromă ale cărții scriitorului român.

Informație copioasă, obiectivitate judicioasă și un solid simț al realităților zilelor noastre pe plan multidimensional — iată principalele calități ale acestor reviste poloneze, a căror consultare ni s-a părut în același timp profitabilă și delectabilă.

RODICA CIOCAN-IVĂNESCU

Corectura: LIDA IGIROȘIANU



Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică „Arta Grafică”
calea Șerban Vodă, 133, București.

PREZENTAREA TEHNICĂ:

I. BROD

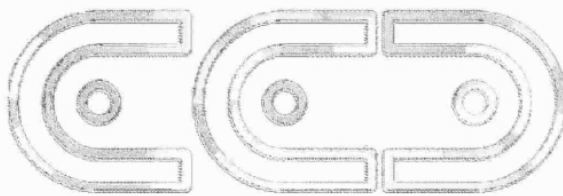
Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI 115, TEL. 16.79.22.
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KISELEF 10. — TEL. 18.33.99,
BUCUREȘTI

Lei 17

43 804





Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

